Illinois U Library

France ILLUSTRATION

Noël

Vers votre but, petit point situé quelque part dans le monde, l'avion Air France, fuseau d'argent, vous porte en plein ciel, dévidant en quelques heures le long ruban des kilomètres. Voyage féérique . . . fuite immatérielle, qui permet à l'homme moderne de réaliser ce qui n'était autrefois qu'un rêve merveilleux.

AIR FRANCE

119 . CHAMPS-ELYSEES - PARIS _ BAL . 50-29

Création publicité Yves Alexandre

Noël

Couverture : LES ROIS MAGES, MARIONNETTES DU THÉATRE LIÉGEOIS.

LA GRANDE RONDE DE NOEL
Louis Chéronnet.

ON ENTEND PARTOUT CARILLON
Noël du Berry : XVII[e] siècle.

CRÈCHE DE NEVERS, en verre soufflé et filé polychrome XVII[e] et XVIII[e] siècles.

NOELS FRANÇAIS
Pierre-Louis Duchartre, conservateur des Musés nationaux.

NOEL A TRAVERS LE MONDE
Composition photographique de Garhan. Abbé F. Maillet, directeur des Petits Chanteurs à la croix de bois.

L'ART CHRÉTIEN EN CHINE
Lou Houng-Nien, peintre de la Vierge. Hors-texte : La Vierge et l'Enfant. La Nativité.
R. P. Etienne Merveille.

LE NOEL DU PENDU
Tableau de l'abbé Daligault. Agnès Humbert.

LES PEINTRES DE LA NATIVITÉ A LA PINACOTHÈQUE DE MUNICH
Hors-texte : La Sainte-Famille Canigiani : Raphaël. Repos pendant la Fuite en Egypte : A. Van Dyck.
Bernard Dorival, conservateur du musée d'Art moderne.

NOEL DANS LES CHAPITEAUX ROMANS
Alexandre Arnoux, de l'Académie Goncourt.

LE TRIPTYQUE BARNABAS, UN TABLEAU FRANÇAIS ROMANO-GOTHIQUE
Hors-texte : Le tableau en forme de triptyque. Louis-Philippe May, inspecteur des Monuments historiques.

LE MIRACLE DE L'ANE
Illustrations originales de Marc Saint-Saens. Princesse Bibesco.

LA NATIVITÉ DANS LES ÉMAUX LIMOUSINS DES XII[e] ET XIII[e] SIÈCLES
Reproductions en couleurs et en noir. Pierre Verlet, conservateur au musée du Louvre.

LA GRANDE TRAGÉDIE DE LA NATIVITÉ
telle qu'elle est représentée dans la bonne ville de Liége.
Reproductions en couleurs et en noir. Jacques Chesnais.

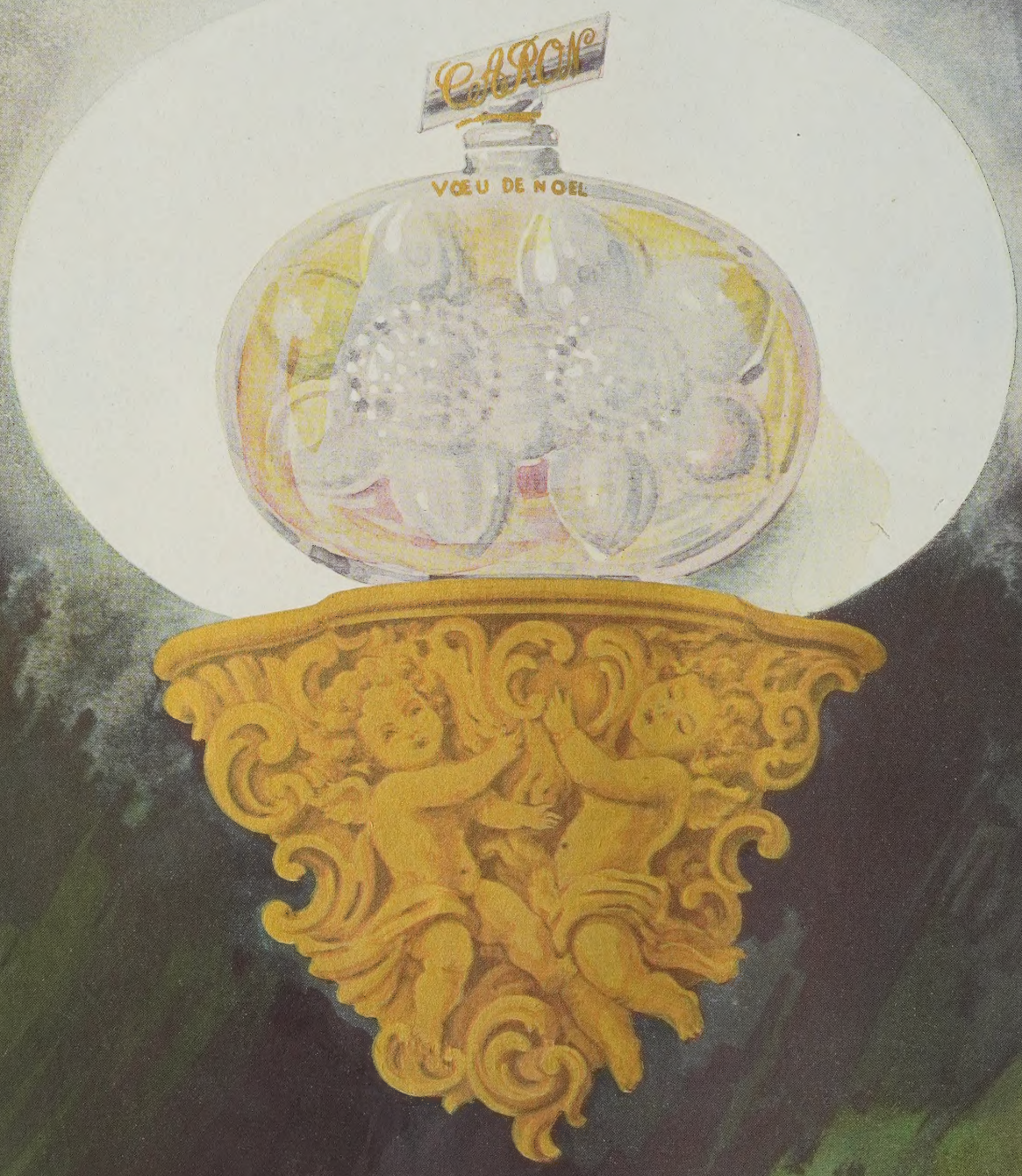
LES ROIS MAGES, LA CRÈCHE DE NEVERS, LE TRIPTYQUE BARNABAS, LES ÉMAUX DE LIMOGES, LA GRANDE TRAGÉDIE DE LA NATIVITÉ SONT DES PHOTOGRAPHIES EN COULEURS DIRECTES DE **PROCOLOR**.

PHOTOS DE BULLOZ, M. JARNOUX, KARQUEL, G. DE MIRÉ, NORDISK PRESSE-FOTO, H. PARNOTTE, UNITED PRESS.

LA PRÉSENTATION DE CE NUMÉRO EST DUE A MARC RÉAL,
Directeur artistique de « France-Illustration ».

VOEU DE NOËL

CARON



LA GRANDE RONDE DE NOEL

PAR LOUIS CHERONNET

NOEL ! Aucune fête païenne ou chrétienne n'a jamais animé, sans doute, au cours des siècles autant de gestes aussi aimables, n'a inspiré d'aussi jolies images, d'aussi tendres paroles, enfin ne s'est chargée d'autant de sens profond. Le cycle, dit des Douze Jours, qui va de Noël à l'Épiphanie, clair et doux comme une aube, demeure de plain-pied avec le cœur de l'homme. Tout amour conjugal et familial, toute douceur de la maternité peuvent s'y retrouver exprimés, aussi bien que tout credo sublime, en la véracité des prophéties et dans les manifestations révélatrices de Dieu. Placé symboliquement par l'Église aux environs du solstice d'hiver, au moment où le soleil sort des ténèbres et reprend sa course rassurante et généreuse, Noël chante le renouveau avant même le printemps et l'espoir de toute vie naissante.

Certes, les savants incrédules se plaisent assez à faire remarquer que les païens, aux mêmes dates entre lesquelles on hésita (25 décembre et 6 janvier), célébrèrent des solennités à la gloire de Mithra et de Dionysos qui n'étaient pas sans points communs, dans leur inspiration, avec Noël, mais celles-ci n'avaient pas ce caractère délicieusement familier que le moyen âge a si subtilement souligné.

Noël, fête populaire par excellence, a donc toujours cherché à concilier la tradition venue du fond des âges et le dogme théologique, mêlant les rites sacrés et les images de la vie quotidienne. Ici, le mystère et le miracle se teintent de la poésie la plus ingénue, l'insolite devient compréhensible pour tous parce qu'il trouve mille expressions allégoriques naïvement explicatives. Il est même arrivé, et il arrive encore, que la figuration allusive ait dépassé la mesure, que le développement et les variations proposés aux fidèles se soient éloignés du thème initial et aient en quelque sorte dégénéré... et qu'on ait dévié jusqu'au sacrilège. Qu'importe, puisque, en fait, cet excès ne témoigne ni d'un doute ni d'une indifférence, mais au contraire d'une foi spontanée, désireuse de mettre Dieu à sa portée et capable de retrouver quand même la vénération au travers des images les plus triviales.

Il suffit de relire les quelques pages que les évangiles synoptiques ou apocryphes consacrent à la Nativité pour constater combien elles sont suffisantes à frapper l'imagination. Les docteurs trouveront dans la Bible la justification du mystère, la liturgie donnera un corps à ce qui n'est que mots et paroles, enfin la croyance populaire s'emparera du tout pour dépasser la Vérité révélée et l'Histoire et les parer de toutes les diaprures émouvantes de la Légende. L'art des poètes et des imagiers fera le reste...

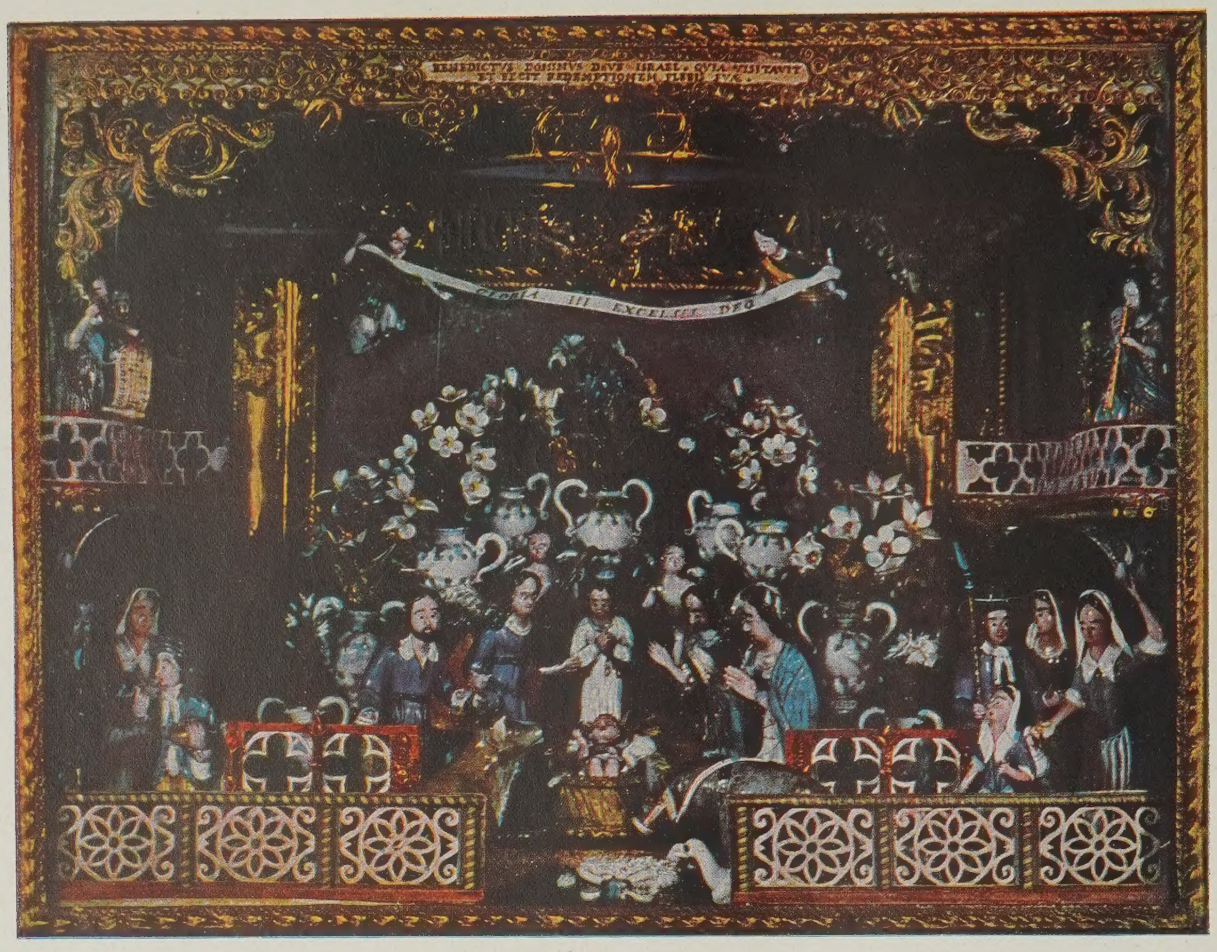
★

Joseph et Marie arrivent donc à Bethléem pour se faire recenser comme l'avait exigé César Auguste, ce « protecteur » romain dont les troupes occupaient la Palestine. Ce ne sont pas les hommes de notre temps qui s'étonneront de voir ce ménage de pauvres gens ne pas trouver à leur arrivée de place dans les hostelleries.

Ils découvrent enfin un gîte ; les uns disent dans une étable, les autres, dans une grotte. Peu importe. Il fallait que ce lieu fût un des plus humbles du monde. Une pauvre crèche abandonnée le meuble seulement.

La Vierge connaît bientôt une heureuse délivrance. L'Enfant-Dieu est né.

Cependant, à quelques lieues de là se passe une scène plus étrange. Des pasteurs veillent leurs troupeaux : « Tout à coup un ange du Seigneur leur apparut et une clarté céleste les environna, ce qui leur causa une extrême frayeur. » Et l'ange leur annonce l'heureuse nouvelle : « Il vous est né un sauveur qui est le Christ. » Les *Très Riches Heures du duc de Berry* nous montrent ces bergers dans une prairie tout attentifs au chant des anges. Ils sont tous trois vêtus de souquenilles. L'un a déjà une gourde de pèlerin au côté et la houlette qui lui servira de bâton à la



ON ENTEND PARTOUT CARILLON

Noël du Berry : XVII[e] siècle

On entend partout carillon
Sur les monts de Judée
Annonçant du roi de Sion
En terre l'arrivée,
Que nous a produit, ce dit-on,
La Vierge Mère du poupon,
Environ l'heure de minuit,
Benoni,
Sans lui le monde aurait péri,
Cher ami.

Hâtons-nous d'aller voir l'enfant
Couché dans une grange,
Son petit corps de froid tremblant,
Sans drapeaux et sans langes.
Elle n'a pas le moindre haillon,
La Vierge Mère du poupon,
Le bœuf et l'âne près de lui,
Benoni,
Du grand froid le mettent à l'abri,
Cher ami.

POUR sa gloire, Nevers est surtout célèbre par ses faïences. Mais dès le commencement du XVII[e] siècle il est fait mention dans cette ville d'établissements variés dans les différentes branches des arts du feu et de la terre. On y trouve des potiers, des émailleurs et des verriers : la plupart d'origine italienne. (Rappelons à ce sujet que par son mariage avec Henriette de Clèves Louis de Gonzague était devenu duc de Nevers et qu'il avait fait venir de son pays un certain nombre d'artistes.)

Les années passant, la verrerie, sans éclipser la renommée de la faïence, continua d'être toujours florissante à Nevers jusqu'au XVIII[e] siècle. La preuve n'en est-elle pas dans cette charmante crèche en verre soufflé et filé que possède aujourd'hui le musée des Arts décoratifs et qui date de la fin du règne de Louis XIV ou de la Régence ? Sa délicieuse disposition « théâtrale » la teinte encore d'italianisme, mais il est fort probable qu'elle est l'œuvre d'un artisan français, car, ainsi que l'a fort bien démontré l'érudit Henri Clouzot, on trouve d'innombrables noms de chez nous parmi ceux qui illustrèrent dans la capitale du Nivernais, et souvent durant de longues dynasties, cet art délicat de façon aussi spirituelle que légère et élégante.

Citons un Jean Prestereau, qui déjà en 1605 souffla des petits chiens de verre pour Louis XIII enfant. Vers le milieu du XVII[e] siècle la vogue des émaux de verre ira en augmentant avec la maîtrise des Claude Masson et des Estienne Fauquier.

Enfin, au XVIII[e] siècle, les fragiles et diaprées créations de ces gentils artisans se parent de tout l'esprit du siècle, les uns se spécialisant, comme François Morillon, dans les personnages mythologiques qu'ils vendaient accompagnés de tout un assortiment d'amours et de bergères; les autres, comme Guillaume Bonillot, au contraire, préférant se cantonner dans la production de pieuses figurines qui étaient achetées 6 livres pièce et dont la « garniture » était composée de papillons, de fleurs et d'oiseaux à 18 sols la douzaine... Peut-être est-ce ce dernier qui est l'auteur de la crèche que nous reproduisons ici...

main : celui-là est déjà prêt pour le voyage. Le plus âgé, la tête renversée, fait un abat-jour de sa main pour mieux voir et lire le parchemin que déroule un séraphin, et sur lequel, à n'en pas douter, est inscrit l'itinéraire à suivre.

Ils se mettent en route et, en chemin, achètent des cadeaux. L'un achète un flageolet à la foire de Bethléem et l'autre, un calendrier de bois avec toutes les fêtes, y compris Pâques et la Trinité, marquées dessus.

Mais un noël du Poitou nous affirme que n'étant point riches ils arrivèrent avec seulement quelques produits de leur culture : *Ah ! bonjour notre bon Moestre ! Vous plest il do choux et de lo pourrée. Dos oignons et chicourrée. Pre mettre dans vautre pot ?*

Tantôt, comme nous le montre Giotto, ils se précipitent à genoux tendant des bras ardents vers la crèche avec une sorte de frénésie d'appel et d'espoir. Tantôt, et c'est le plus souvent, ils se tiennent discrètement dans un coin, respectueusement dans l'embrasure d'une porte, comme éblouis par le resplendissement du précieux enfançon.

Ainsi ce sont les plus pauvres d'entre les pauvres qui, les premiers, sont venus adorer le Sauveur.

Mais il fallait aussi que les puissants de cette terre et les savants vinssent saluer leur maître véritable. Naturellement, l'épisode est plus complexe. Nous avons affaire à des hommes possesseurs de quelques-uns des secrets du monde et riches par surcroît. Ces mages sont des chefs. Ils ont vu l'étoile annonciatrice et conductrice. D'est en ouest, ils la suivent. Mais, en passant à Jérusalem, Hérode les charge d'une enquête sur place...

Ils sont trois : Melchior, Balthazar et Gaspar. Trois, comme les trois âges de la vie, puisque l'un est un vieillard, l'autre un homme mûr et le dernier un jeune homme. Trois, comme les fils de Noé. Trois, comme les trois grandes races humaines. Leurs présents sont somptueux : de l'or, de l'encens et de la myrrhe, et souvent ils sont accompagnés d'une suite aussi fastueuse que nombreuse.

Avant de repartir faire leur rapport à Hérode, ils font serment d'allégeance. Heureusement, en route, tandis que, comme nous le montre un chapiteau d'Autun, ils sont couchés tous les trois dans le même lit, couronne en tête, sous une couverture qui retombe en mille plis arrondis, un ange les réveille délicatement pour leur donner l'ordre de ne point revoir Hérode et de regagner leur pays par un autre chemin. Ce qu'ils firent.

Chose admirable, toutes ces scènes, sans rien perdre de leurs détails caractéristiques, ont su servir aux nobles développements de la grande peinture des maîtres ou aux variations, savoureusement naïves, de l'art populaire. Partout elles ont conservé leur essence insigne, mais, si quelques-uns de ces témoignages ont fait l'objet d'innombrables études et ont été reproduits à l'infini, d'autres restent encore peu connus du grand public. Ainsi, le Louvre ou les Offices, de même que tous les musées du monde, abondent en magistrales représentations de la Nativité. Et l'actualité nous permet de puiser avec bonheur aujourd'hui dans le fonds de la pinacothèque de Munich, où Van Dyck, La Tour, Raphaël, Hans Baldung, Holbein et bien d'autres nous proposent des visions personnelles de ces événements. De même, les spécialistes de l'imagerie populaire ont, depuis quelques années, répertorié et surtout réhabilité un fonds d'une richesse inouïe. Mais qui s'est occupé de l'iconographie de la Nativité dans les émaux, par exemple, ou même les chapiteaux ou les vitraux ?

De même, si l'on connaît bien le répertoire des mystères du moyen âge qui, issus de la liturgie mise en action, devaient aboutir au théâtre profane en passant par des cérémonies scandaleusement burlesques telles que les fêtes de l'Ane ou des Fous, se passant les unes et les autres à l'intérieur même des églises, on ignore trop souvent qu'un rameau de cette dramaturgie a continué à fleurir de façon vivace dans la plupart des théâtres de marionnettes. Celles de Liége en sont un des plus beaux exemples qui soient.

Rappelons qu'on avait commencé, dans les églises, par une interprétation polyphonée d'un sermon attribué à saint Augustin, où un récitant interpellait tour à tour Isaïe, Jérémie, David, Moïse, Abacuc, Siméon et quelques autres, qui bientôt prirent l'habitude d'entrer en scène, si j'ose dire, en costume et avec leurs attributs distinctifs. Et l'ânesse de Ballam, à son tour, n'hésite pas à répondre par de vigoureux hi han au *Kyrie*, au *Gloria* et au *Credo*. On ne se contenta pas, avant de rejeter le théâtre sur le parvis, de décorer les galeries supérieures en paradis où chantaient les anges enfants de chœur, et les chapelles en cavernes infernales où rugissaient des clercs démoniaques, et d'habiller deux chanoines en sages-femmes et des évêques en rois mages. Tranposant de la façon la plus libre les stances du *Magnificat : Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*, on en vint à élire parmi les diacres un pape ou un évêque des fous qui officiaient irrévérencieusement sur l'autel même où l'on avait déposé préalablement du boudin et de la saucisse, tandis que le restant du clergé, se dépouillant de ses vêtements sacerdotaux ou les mettant à l'envers, ou s'habillant en femmes, se livrait à mille extravagances, jouant aux quilles ou aux dés jusque sur les marches du chœur. De vieux morceaux de chaussures brûlaient dans les encensoirs. Multipliant les défenses, les ordonnances et les arrêts, l'Église mit longtemps avant de parvenir à faire disparaître de tels ébats, grossièrement licencieux, qui laissent loin derrière eux nos réveillons, qui n'ont souvent que le défaut d'être sans foi.

Cependant, aujourd'hui, on peut encore assister à l'intérieur d'une église à une aimable cérémonie inspirée par la Nativité. C'est aux Baux qu'elle se déroule, à la messe de minuit. On y représente l'offrande des bergers. Au son des galoubets et des tambourins, un cortège de « pâtres » fait son entrée, accompagné d'une voiturette tirée par un bélieur enrubanné contenant un agneau. Le plus ancien des bergers prend l'agneau, s'incline devant l'autel, baise la patène, puis passant de main en main le laineux petit animal regagne son véhicule.

Notre siècle de radar et de bombe atomique a-t-il perdu le secret de tant de choses ingénues et profondes tout à la fois ? Faut-il nous reprocher de ne plus savoir, souvent, fêter Noël que par des réveillons de mi-carême sans fraîcheur et sans souvenir ni signification ? Et fallait-il la douleur d'atroces captivités pour permettre à des isolés et à des martyrs de retrouver la grandeur émouvante de toute une exaltation remontant à des millénaires et s'étant parée finalement de la poésie la plus pure ? Pourtant, si l'on considère l'étonnante universalité de cette solennité qui, encore aujourd'hui, sous toutes les latitudes, s'adapte à toutes les civilisations, à tous les climats (allant jusqu'à demander au printemps de la Californie de se déguiser en hiver pour respecter une habitude de l'œil), on ne peut qu'admirer cette étonnante puissance d'une joie humaine vers la renaissance et l'espoir qui unit la vénération des forces de la nature à l'adoration religieuse et, à travers mille formes de mœurs les plus contraires, continue, malgré les attaques du merveilleux du progrès contre le miraculeux spirituel, à s'épanouir, spontanée et multiple en chantant un commun *Alleluia* et en parlant sous tous ses aspects au cœur et à l'âme de chaque être sachant encore aimer.

NATIVITÉ *(vers 1330-1440).*

Un des incunables de la gravure sur bois coloriée au pinceau.

(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.)
Extrait de l'ouvrage de M. P.-A. LEMOINE (G. VAN DEST, édit.).

NOELS FRANÇAIS

PAR PIERRE-LOUIS DUCHARTRE
CONSERVATEUR DES MUSÉES NATIONAUX

ALEGRE ! *Diou nous alegre !...*
Joie ! Que Dieu nous donne joie !...
Avec Noël qui vient, tous biens viennent.
Que Dieu nous fasse la grâce de voir l'an qui vient et, si nous ne sommes pas plus, que nous ne soyons pas moins.

Ainsi peuvent se traduire du provençal les très belles paroles de bénédiction que l'aïeul prononçait a veille de Noël, juste avant le « gros souper » qui s'entamait en famille vers 7 heures du soir.

Pendant que cette bénédiction était dite par le plus vieux, le plus jeune de la maison versait par trois fois un peu de vin sur l'énorme bûche de Noël *(cacho fio)* qui venait d'être allumée.

Cette belle tradition, mi-partie latine mi-partie chrétienne, n'est plus générale en Provence, mais elle est encore observée.

A la venue de Noël
Chacun se doibt bien esjouir
Car c'est un testament nouvel
Que tout le monde doit tenir.

Ainsi débute un noël du xv^e^ siècle de Lucas Le Moigne qui se chantait sur l'air de *Christe, redemptor omnium.*

De nos jours, pour tous les chrétiens comme pour les incroyants, Noël reste placé sous le signe de la joie, mystique ou non. Joie mêlée à un regain du sentiment de la famille, à un renouveau de tendresse particulière pour les mères, les petits, les faibles, les pauvres. Le plus sordide se sent pousser des besoins de générosité. Le solitaire endurci saute dans le train pour aller rejoindre, au besoin très loin, un vrai foyer qui l'accueillera. Enfin, ce jour-là justement, les plus matérialistes chercheront de la joie, ne fût-ce que dans des ripailles comportant des mets particuliers. Le bétail même reçoit en maint lieu ration double. Chaque région ou chaque famille peut avoir ses traditions particulières, qu'elle observe souvent sans trop savoir pourquoi, mais qu'elle tient à observer. En revanche, pour presque tous les Français le mot Noël fait surgir automatiquement certaines images ; celle d'une énorme bûche, d'un sapin décoré, d'une grande table éclairée de bougies, de la messe de minuit, de crèches d'églises ou domestiques, de petits souliers alignés autour de la cheminée, enfin, du « Père Noël ».

Chacun est bien sûr que la date de Noël est fortement établie,

ADORATION DES ROIS MAGES *et* ADORATION DES BERGERS.
Bois de François de Nant, graveur savoyard resté inconnu jusqu'ici (milieu du XVI^e siècle). (Collection Van A. Gennep.)

chacun ressent la solennité toute particulière des douze coups de minuit, chacun a le sentiment que presque toutes les traditions qu'il observe sont uniquement chrétiennes et si anciennes que leur origine se perd dans la nuit des temps. Et pourtant... Rechercher un peu les origines probables de ces traditions ne me paraît pas défloreer cette fête plus chargée qu'aucune autre d'effluves mystiques, d'humanité dans ce qu'elle a de plus désintéressé et de poésie.

A quelques années près nul ne sait quand, en quelle saison et encore moins à quelle heure une pauvre femme (qui était la Vierge) déposa son enfant nouveau-né dans une mangeoire, faute de berceau. Les Évangiles ne nous parlent pas de la présence de Joseph dans la crèche en ce jour mémorable.

Seuls parmi les humbles (la Sainte Famille exceptée), les bergers ont des titres exceptionnels à faire valoir par rapport à la Nativité, grâce à l'Annonciation. De là le rôle éminent que ces contemplateurs du ciel, ces astronomes rustiques ont joué ou jouent encore dans les fêtes de Noël comme aux Baux de nos jours, à Maussane, à l'Isle-sur-Sorgue, à Lagne en Vaucluse, en Picardie hier encore.

Nous voyons les bergers à l'honneur sculptés dans la pierre au portail royal de Chartres, qui est du XII^e siècle, et nous reconnaissons leurs descendants plus modestement moulés en terre crue dans les bergers-santons du XX^e siècle des crèches provençales.

Toujours dans le domaine de la sculpture, à Chartres encore, mais au XIII^e siècle, nous voyons apparaître à côté de la Vierge et de l'Enfant-Jésus deux figurants dont aucune mention n'est faite dans l'Écriture : l'âne et le bœuf. Nous les retrouverons dans toutes les crèches en bois, en cire, en verre filé, en terre, de la fin du XVII^e siècle à nos jours. C'est une idée de chrétien des pays à hivers rudes et de paysans couchant à l'étable que de réchauffer l'Enfant-Dieu de bonne chaleur animale. Il s'agit sans doute encore d'associer le monde animal au premier jour d'une nouvelle ère, en même temps qu'aux fêtes en l'honneur du retour de la terre vers le soleil.

Pendant la messe de minuit, le bœuf et l'âne parlent entre eux, ou tous les animaux en général, mais nul ne doit les écouter, sous peine de mort. Cette croyance est encore assez répandue en France ou fait l'objet de contes pour les enfants au début de la veillée de Noël. Il est très vraisemblable qu'il s'agit là d'une réminiscence des « Mystères de la Nativité » qui furent interdits, je crois, au début de la Renaissance, mystères au cours desquels des acteurs déguisés en animaux parlaient entre eux de la Nativité et de la Création.

L'Enfant-Jésus, la Vierge, les Anges, les Bergers... auxquels nous venons d'ajouter l'âne et le bœuf ; nous sommes encore bien loin du peuplement de nos crèches d'églises ou domestiques. L'idée de composer les crèches remonterait à saint François d'Assise et à sa particulière révérence pour l'enfance du Christ. Je pense qu'en tout cas il est naturel qu'au cours des temps l'idée soit née, puis se soit développée, de détacher complètement les figurants de la Nativité de l'architecture des églises pour en faire des personnages en ronde-bosse de plus petite taille et facilement transportables.

Peu à peu les générations disparues ont tenu à associer à la Nativité non seulement toutes les classes sociales, mais toutes les classes d'âge et tous les corps de métiers.

L'idée était peut-être naïve, impliquait d'énormes anachronismes, mais elle était forte et belle, de là son succès.

La date de la Nativité a été fixée très longtemps au 6 janvier, au 18 avril, au 29 mai, au 29 mars. Les églises d'Orient ont adopté le 6 janvier à la fin du IV^e siècle. Les églises d'Occident ont fini par arrêter leur choix sur le 25 décembre, peut-être pour superposer une fête chrétienne au culte de Mithra et aux fêtes païennes précédant, coïncidant ou suivant le solstice d'hiver, peut-être encore pour toutes ces raisons réunies.

Il est en tout cas très intéressant de savoir que la date du 25 décembre correspond au début d'un cycle cérémoniel hivernal de douze jours célébré dans le nord de l'Europe depuis une haute antiquité. La coutume d'allumer une grosse bûche de Noël faisait partie de ce cérémonial.

Cette bûche devait brûler sans interruption pendant douze jours et douze nuits, faute de quoi le bonheur risquait d'abandonner le foyer, et le cortège normal des mois et des saisons, de se rompre.

La « bûche » paraît donc être la plus ancienne tradition que l'on continue d'observer en France à Noël. Elle est tellement puissante que dans les maisons dépourvues de cheminées il arrive souvent que l'on remplace la vraie bûche de Noël par un simulacre en pâtisserie.

Bien des hypothèses ont été avancées sur l'origine du sapin associé à nos fêtes de Noël. Ce qui est certain c'est que la plus ancienne mention du sapin de Noël se rencontre en 1605 dans une description des usages de la ville de Strasbourg, où il est dit : « Pour Noël, il est d'usage à Strasbourg d'élever des sapins dans les maisons ; on y attache des roses en papier de diverses couleurs, des pommes, des hosties coloriées, du sucre... ». Gœthe s'étonnait, à Leipzig, de la présence d'un arbre de Noël chez un ami. Il le voyait donc pour la première fois. Cela se passait en 1765. Nous conclurons que cette charmante tradition a pris naissance en Alsace. Elle a été introduite à Paris vers 1840 par

RARE EXEMPLE DE «NATIVITÉ» TRANSPOSÉ A CE POINT SUR LE PLAN HUMAIN. *Georges de la Tour (1593-1652). A gauche (probablement) : la femme qui a commandé le tableau, dont la présence et l'attitude rappellent la tradition médiévale des donateurs. Entre les bergers, avec houlette et pipeau, la servante qui a procédé à la toilette de l'Enfant-Dieu,* (Louvre-Paris.)

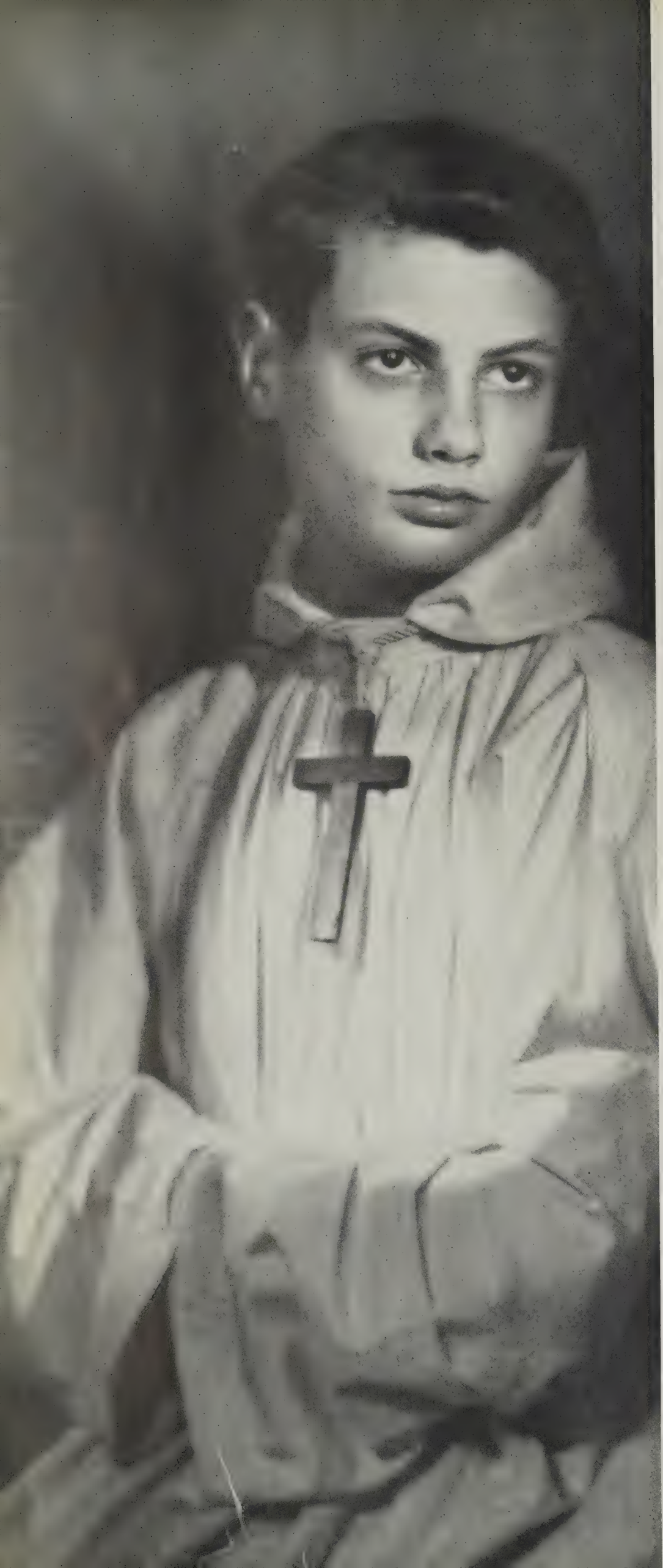
la duchesse d'Orléans, princesse de Mecklembourg, puis répandue par la cour de Napoléon III. Le sapin de Noël n'a été adopté dans beaucoup de milieux populaires français (mais non partout) que très récemment, sauf en Alsace.

D'être si peu ancienne, la coutume ne perd rien, à nos yeux, de sa valeur ni de son charme. L'arbre toujours vert, l'arbre généreux et magique aux yeux des petits enfants ajoute à son rôle décoratif la promesse pour les adultes que les feuilles repousseront à tous les arbres, l'annonce que les beaux jours reviendront. C'est la même promesse qu'apporte en Provence la verdure du blé en herbe ou des lentilles que l'on a fait germer dans une soucoupe contenant de l'eau ou bien entre les écailles d'une pomme de pin maintenue humide. La coutume est de présenter deux de ces soucoupes ou deux de ces pommes de pin en avant et de chaque côté de la crèche garnie de santons. Ainsi la Nativité et le prochain retour d'un soleil plus généreux en lumière et en chaleur se trouvent évoqués en même temps par des symboles dont la simplicité me paraît accroître la force.

Cent particularités locales marquent ou marquaient les trois messes que le prêtre a le droit de célébrer en cette nuit de Noël : présentation d'un agnelet, symbole de l'Enfant-Dieu, lâcher d'oiseaux, chant du rossignol imité en soufflant dans un sifflet à eau, bénédiction de pains ou de gâteaux spéciaux. Les coutumes observées au foyer, divertissements, quêtes, chants spéciaux à la nuit de Noël sont tout aussi nombreux. Leur signification est parfois claire, mais souvent parfaitement oubliée. Observer des traditions dont on ignore l'origine n'est pas plus déraisonnable que de prononcer des mots qui ont perdu leur sens primitif ou dont on ne sait pas l'étymologie.

Il arrive que certaines traditions dont nous croyons avoir perdu le sens éveillent cependant en nous des résonances profondes comme certains mots d'apparence obscure ou banale, mais que de grands poètes ont associés.

Les générations disparues, chrétiennes ou non, se sont conduites en poètes du cœur et de la nature pour aboutir peu à peu à composer nos actuelles traditions de Noël.



NOEL

A TRAVERS LE MONDE

par l'abbé F. MAILLET
Directeur des Petits
Chanteurs à la croix de bois

COMME ces eaux chargées de principes radioactifs et qui ont leur pleine efficacité prises à la source même, c'est à leur point de jaillissement qu'il faut aller respirer, pour les mieux aimer, les vieux noëls au parfum délicat.

Le premier de ces refrains a retenti, par une silencieuse et sainte nuit (« Silent Night, holy Night »...), lancé par la voix même des anges au-dessus de l'humble crèche de Bethléem : « Gloria in excelsis Deo »...

C'est là qu'en 1937 les Petits Chanteurs à la croix de bois sont allés en un joyeux et émouvant pèlerinage. Quel saisissement pour ces jeunes garçons des faubourgs parisiens de pénétrer dans la demi-obscurité pleine de mystère de l'antique basilique!

Surpris, peut-être un peu déroutés par tout ce décor oriental, par le faste byzantin des lourdes lampes pendues aux voûtes, ils se sentirent cependant tout près du petit Enfant de Noël dès qu'ils descendirent dans la crypte profonde où la tradition voit l'emplacement de la crèche de la Nativité. Quelle saveur dans le frais noël pyrénéen qu'ils chantèrent alors, avec, dans leurs voix enfantines, un petit tremblement inaccoutumé :

Entre le bœuf et l'âne gris,
Dort, dort le petit Fils.
Mille anges divins,
Mille séraphins
Volent alentour
De ce grand Dieu d'amour.
Dors, dors, Roi des anges, dors.

Au dehors, le charme est brutalement rompu. Les rudes lignes quasi militaires de la massive basilique n'incitent pas à d'aériennes et chantantes prières. Son allure un peu inquiétante de château fort n'évoque que trop l'insécurité du temps des croisades. Les anges de Bethléem ont eu beau claironner la paix promise aux hommes de bonne volonté, cette paix, plante trop frêle, semble bien mal s'acclimater dans notre monde, et, nous en avons des preuves récentes, nulle terre, fût-ce la Terre « sainte », n'est dispensée de l'horreur des hécatombes.

Autour de l'humble noël chanté jadis dans la crypte mystérieuse, là-bas, dans les montagnes de Judée, tous les autres airs du folklore de tant de pays, si disparates, si divergents dans leurs innombrables idiomes, dans l'infinie diversité de leurs allures et parfois dans l'étrangeté de leurs coloris, tous se regroupent et s'apparentent en une grande idée commune : c'est en effet le même petit enfantelet, la même paille misérable d'une étable ouverte à tous les vents, c'est surtout la même paix fraternelle chantée, par-dessus nos haines et nos discordes, à tous les enfants des hommes.

C'est ce symbole d'unité humaine qui fut exprimé plusieurs fois avant guerre dans la vieille église parisienne de Saint-Germain-

l'Auxerrois et, après la guerre, dans celle de la Trinité, où les assistants purent à l'occasion de la messe de minuit entendre des refrains de dix pays différents, chacun dans sa langue et avec son caractère ethnique.

Mais il y a mieux maintenant : dans trente pays du monde, de l'Europe centrale au Zoulouland, de la cathédrale de Washington à celle de Pékin, des petits enfants font entendre aux quatre coins du globe les mêmes chants pacifiques.

★

Noël à travers le vaste monde ! J'entends encore dans la Belgique amie résonner sur les lèvres enfantines ce joyeux timbre de Hainaut, un noël du temps d'Albert et d'Isabelle, et que Gevaert a si délicatement harmonisé :

« Le bel Ange du ciel — De vertu supernelle — Nous dit : Dieu nous est né — De gente pastourelle... »

★

Noël, nous l'avons chanté, au lendemain de l'atroce lutte fratricide, en pleine Espagne, dans Madrid à demi ruinée, du haut d'une tribune d'église où de larges « graffiti » peints au minium restaient les témoins de l'horreur des drames d'hier. Mais quels accents d'une saisissante actualité dans ce noël de Cordoue qui s'achève sur cette exclamation navrée : « Ay, que en esta tierra, nohay caridad » (Ah ! qu'en cette terre il y a peu de pitié).

Quand nous sortîmes, les murs écroulés de la cité meurtrie, les marques de sang encore fraîches, tout semblait redire autour de nous la complainte désolée : « Ah ! qu'en cette terre il y a peu de pitié... »

★

A la fin de l'année dernière, c'est l'Amérique du Nord qui, à son tour, a entendu la voix des petits chanteurs parisiens.

New-York, qui ne fait rien à moitié, s'était offert cette année-là « the best snow in the world », une neige qui ensevelissait jusqu'à leur sommet les puissantes voitures américaines, et que la ville géante mit une bonne quinzaine à déblayer. Même spectacle à Boston, la capitale musicale de la Nouvelle-Angleterre, qui demanda et obtint notre présence pour la nuit de Noël.

Les noëls américains sont, comme la population des U. S. A., d'origines multiples et assez diverses : quelques-uns viennent d'Angleterre, d'Écosse ou d'Irlande, comme de « O little Town of Betleem » à la mélodie caressante, et surtout le célèbre « O come ye faithfull », qui n'est autre que le traditionnel et liturgique « Adeste fideles ». Saluons au passage quelques timbres français dont le plus populaire semble être le chant languedocien déjà cité, « les Anges dans nos campagnes ». Mais c'est évidemment le folklore de l'Europe centrale qui a importé en Amérique le plus de thèmes. Retenons-en deux que chantent à travers le monde des centaines de millions d'êtres humains : le premier est l'exquise mélodie du vieux Prétorius, « Es ist ein Ros' entsprungen », dont les Français ont fait : « Dans une étable obscure » ; le second, plus universel encore que le premier, tout simple, mais d'une si jolie fraîcheur et d'une insistance si aimablement lancinante, c'est le fameux « Stille Nacht, heilige Nacht », dont on a fait là-bas « Silent Night, holy Night ».

La vaste église de Boston était illuminée : vue du dehors, elle se dressait comme une châsse sonore, dans la neige haute. Tout autour, les portes fleurissaient de couronnes au feuillage sombre ; à chaque fenêtre de chaque maison, à chaque devanture, depuis quinze jours au moins, des cierges électriques brillaient comme pour proclamer la grande trêve de Dieu sur la terre. Des semaines d'avance, saint Nicolas au rouge costume et à la barbe fleurie, qui remplace là-bas notre Père Noël, avait distribué à pleines mains les joujoux, les stylos à bille et, bien entendu, l'inévitable chewing-gum sans lequel il n'y a pas de bonheur parfait pour nos amis d'outre-Atlantique. Les enfants chantèrent d'un tel cœur qu'une bonne partie de leur répertoire y passa.

Mais c'est près de New-York, et quelques jours avant, que nous ressentîmes notre plus forte émotion musicale, sur le thème de la Nativité.

Ce soir-là, nous nous trouvions dans une confortable propriété de la banlieue newyorkaise. Nos hôtes étaient les beaux-parents de l'aviateur Lindbergh. Une vingtaine d'auditeurs, pas plus, presque tous âgés, et qui, dans le salon à la fois vaste et intime, nous écoutaient chanter nos noëls avec un recueillement saisissant : « Silent Night, holy Night »...

Sans doute, à entendre l'évocation du frêle petit Enfant de jadis, traqué dès ses premiers moments par la jalousie d'Hérode, par la méchanceté (déjà !) des hommes, sans doute revoyaient-ils, sans oser se l'avouer, le joli petit bébé de deux ans qui, dans cette même maison, peut-être dans cette même pièce, avait été atrocement kidnappé par des mains infâmes, et dont on ne devait retrouver que le cadavre...

Noël, Noël, sa paix et sa joie ! Point n'est besoin, après tout, pour en percevoir le parfum, de courir le monde ou de chercher asile dans d'altières cathédrales. L'une des plus belles messes de minuit que nous ayons jamais eues fut peut-être, en décembre 1946, celle que nous avons célébrée dans une très humble et pauvre église de la banlieue parisienne, Saint-Yves de la Courneuve. Une foule populaire la remplissait jusqu'aux derniers recoins.

Sur cette terre de chez nous, que trois guerres, en moins de soixante-dix ans, ont ensanglantée, et où, comme tant d'autres pays, des centaines de milliers de maisons et des milliers d'églises détruites semblent supplier le ciel d'accorder cette fois-ci une paix moins précaire aux hommes de bonne volonté, nous avons voulu résumer toute l'ambiance de Noël dans ce refrain peu connu du vieux Paris du XVII[e] siècle (il date, je crois, de 1623 ou 1627) : « De l'Enfant qui va naître — Faut espérer la paix... »

Nos ancêtres parisiens y racontent et leurs misères et leurs espoirs, et le dernier couplet ne dédaigne pas de joindre à des développements d'une haute envolée quelques considérations d'un terre à terre dont, hélas ! nous avons expérimenté la justesse : « Faisons notre prière — Devant ce dieu d'amour — Demandons à sa Mère — Qu'elle prie à son tour — Et il nous donnera — Une paix générale. — Partout il fera bon, don, don, — A bon prix on aura, la, la — Le pain blanc de la halle, — Noël, Noël, Noël. »

... Souhaitons cette grâce, pendant qu'il en est temps encore, à notre pauvre planète.

ANGE ADORATEUR.

L'ANNONCIATION.

COFFRE CHINOIS AMÉNAGÉ EN TABERNACLE D'AUTEL.

L'ART CHRÉTIEN EN CHINE

LOU HOUNG-NIEN

PEINTRE DE LA VIERGE

PAR LE R. P. ÉTIENNE MERVEILLE

UNE Vierge parée de la grâce langoureuse d'une princesse chinoise, des rois mages en costumes de grands mandarins, une Nativité que l'on situe sans effort au pied de ces montagnes de l'Ouest qu'escalade la fabuleuse Grande Muraille... ne faut-il voir en tout cela que fantaisie d'artistes, fantaisie qui charme, à coup sûr, mais qui peut-être aussi étonne et, même, scandalise ?

Car, en définitive, le Christ et sa Mère n'étaient pas Chinois, et leur existence ne s'est jamais déroulée dans ces gracieux décors de bambous frissonnant sous la brise, ni dans ces légères maisonnettes aux colonnes laquées de rouge... Nous le savons bien, les mystères chrétiens ne se situent nullement dans l'ancien empire du Milieu, pas plus d'ailleurs qu'en Italie, en Espagne ou en Flandre.

Mais, parce qu'il est destiné à tous les hommes de tous les temps, le message évangélique doit nécessairement, pour se faire comprendre et agréer, choisir des formes de présentation infiniment diverses, minutieusement adaptées. Car il faut que tous ceux à qui s'adresse ce message, quelles que soient leur race et leur civilisation, puissent, dès leur premier contact avec le Christ, sa Mère, ses Apôtres, s'écrier dans un élan de joyeux étonnement : « Vraiment, ils sont nôtres ! »

C'est à créer cette atmosphère d'intimité que s'applique tout art religieux. Et c'est en particulier le but que se propose l'art chrétien chinois.

En ces œuvres qui exhalent pour nous un certain parfum d'exotisme, il faut donc voir bien autre chose qu'une fantaisie, qu'un caprice. Car une idée profonde les inspire : rendre intelligible à l'âme chinoise le message de paix que les anges de Bethléem apportèrent voilà deux mille ans à tous les hommes de bonne volonté.

C'est à Pékin, vers 1930, que débuta la jeune école de peinture chrétienne. Les productions des premières années ne sont guère, le plus souvent, que des transpositions mal déguisées des thèmes familiers de l'imagerie bouddhiste. Tel personnage, par exemple, à l'examiner de près, n'est autre que Kwang Yin, la populaire déesse de la miséricorde : même visage aux traits un peu lourds, même forme de vêtements, même façon de porter son enfant dans les bras. N'était l'auréole de forme très occidentale qui lui nimbe le front, ainsi que les quatre caractères qui nous fixent sans hésitation sur son identité : Kiou Cheu Tcheu Mou, « la Mère du Sauveur », nous pourrions difficilement deviner que le sujet traité est d'inspiration chrétienne.

Le cas n'est pas nouveau dans l'histoire de l'art religieux, et il n'y a pas lieu d'en être surpris. Car à l'époque de leurs premières œuvres chrétiennes, nos artistes chinois sont, à peu près tous, des convertis de fraîche date. Certains d'entre eux ne sont pas même catéchumènes. De ce fait, la connaissance qu'ils ont des mystères de l'Evangile est fatalement rudimentaire, et il manque encore à leur génie cette indispensable patine de christianisme qui est à la fois le fruit de la méditation et celui du temps.

Mais, une fois dépassée la période des tâtonnements, la peinture chrétienne chinoise s'est engagée dans la voie que lui ont tracée quelques artistes de grande classe, tels que Luc Tchen, Lou Houng-nien, ainsi qu'un artiste belge, le Père Edmond Van Genechten. Ce dernier, à la fois peintre et missionnaire, comme le furent à Pékin, au XVIII^e^ siècle, les jésuites Castiglione et Attiret, s'est consacré durant plus de vingt ans à l'étude de la peinture chinoise. Il est permis de dire, sans crainte d'exagération, qu'il y est passé maître.

Les soies dont nous donnons ici les reproductions sont des œuvres de Lou Houng-nien.

Issu d'une vieille famille mandarinale des environs de Shanghaï venue à

LA NATIVITÉ — LOU HOUNG-NIEN

LA VIERGE ET L'ENFANT

Pékin voilà déjà plusieurs générations, Lou Houng-nien donne l'impression de n'être encore qu'un tout jeune homme. D'un visage dont la délicatesse de traits un peu féminine rappelle ses origines méridionales, il possède cette distinction vraiment exquise qui se retrouve chez tous les Pékinois, à quelque niveau social qu'ils appartiennent. Dès sa plus tendre enfance, son âme d'artiste s'est épanouie dans le cadre infiniment grandiose de la vieille cité impériale, dans une féerie de palais, de jardins et de temples, lesquels furent, il convient de le noter, ses seuls maîtres. Car Lou Houng-nien, comme bien des artistes chinois, ne s'est formé à aucune école de beaux-arts. Le remarquable talent qu'il possède, il ne le doit qu'au travail personnel ainsi qu'à un ensemble de dons naturels particulièrement heureux.

Lou Houng-nien mériterait à juste titre d'être appelé le peintre de la Vierge. Car c'est à la glorifier que son talent paraît s'être voué presque exclusivement. *Annonciation, Nativité, Fuite en Egypte, Vie de famille à Nazareth, Assomption* : tels sont les sujets qu'inlassablement il traite, au risque de ne pouvoir toujours éviter certaines répétitions.

La simplicité caractérise ses œuvres. Une simplicité de primitif. Les attitudes, les physionomies de ses personnages sont délicieusement naturelles. Mais ce qui peut-être charme par-dessus tout dans ces scènes où l'humain tient une si large place, c'est d'y trouver, somme toute, infiniment plus que de l'humain. Car il émane de ces soies délicates un je ne sais quoi de surnaturel, une fraîcheur, un parfum de pureté qui ne sont déjà presque plus de ce monde et qui font songer aux fresques de Fra Angelico.

Au point de vue technique, Lou Houng-nien se range parmi les classiques. Sa façon de peindre s'apparente à celle des artistes des époques Ming et Tsing. N'était sa signature ainsi que certaines indications qu'on peut lire, par exemple, au bas du tableau de l'*Annonciation* : « Fait au printemps de 1948 », rien ne permettrait de dater, même approximativement, des œuvres comme les siennes. Exécutés voilà deux ou trois siècles, le décor, les attitudes, le vêtement, la couleur n'auraient sans doute guère été différents. Mais il nous faut voir en cela non pas tant une absence de génie créateur qu'un profond respect du passé, un culte religieux de la tradition. C'est en esprit d'humilité, mû par une véritable piété filiale à l'égard des anciens que, durant des générations, une foule d'artistes chinois — qui pourtant ne manquaient pas de génie — se sont astreints à imiter le style, les procédés de leurs vieux maîtres, allant parfois jusqu'à reproduire scrupuleusement leurs œuvres.

Si nous examinons les reproductions qui illustrent ces pages, nous pouvons constater, par exemple, dans *la Vierge et l'Enfant* à quel point la peinture sur soie permet de rendre la légèreté du voile blanc qui recouvre la tête et les épaules de la Madone. D'une façon générale, l'artiste, pour appliquer des teintes douces, s'est contenté de travailler au recto de la soie. Pour les tons forts, tels le rouge et le bleu, il les a parfois appliqués simultanément sur les deux faces. Mais pour rendre l'effet de transparence d'un voile la soie n'a pas été peinte au recto, sauf par quelques traits de gouache blanche chargés de souligner certains plis, et c'est au verso seulement qu'ont été peintes la chevelure et la robe que l'on devine à travers la soie légère du voile, qui n'est autre, en fait, que la soie même du tableau.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de peinture chrétienne. Mais il conviendrait encore de souligner l'effort d'adaptation accompli dans le même sens dans d'autres branches de l'art chinois.

De par sa richesse et sa dignité, par le rôle qui lui a été départi depuis des milliers d'années de servir le Ciel, l'empereur, les ancêtres, la société, l'art chinois fut toujours essentiellement un art religieux. Il était donc tout naturel que le christianisme l'utilisât à son tour pour rehausser l'éclat de son culte. Déjà d'intéressants travaux d'architecture, de mobilier, d'orfèvrerie, de statuaire ont été exécutés à Pékin au cours de ces dernières années. Essais encore timides pour la plupart, mais qui, du moins, ont permis de mesurer ce qu'il serait possible d'accomplir dans ces différents domaines le jour où une situation moins troublée aura fourni un climat plus favorable aux réalisations artistiques. Car la Chine est en train de vivre sa douzième année de guerre ininterrompue : guerre avec le Japon et guerre civile !

En dépit des vicissitudes de son histoire, Pékin demeure le centre spirituel, sinon politique, de la Chine. Mais, parce que la paix est pour l'ancienne cité impériale la condition même de son rayonnement, souhaitons de tout cœur qu'elle la retrouve enfin !

TÉOU VASE RITUEL EN BRONZE.
(Un ciboire a été exécuté selon ce modèle.)

ANGE ADORATEUR.

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

LE NOËL DU PENDU

Le déporté a vécu dans un monde qui n'avait plus rien de commun avec l'Humain. Si son corps résistait à l'épreuve, son esprit risquait de sombrer. Une seule chance de salut s'offrait à lui : le retranchement dans un univers imaginaire où l'on vit replié, l'esprit en veilleuse. La qualité de ce monde variait selon les goûts, les possibilités et l'évolution spirituelle des individus. Les uns s'obstinaient à préparer d'invraisemblables banquets, à inventer des recettes de cuisine ; d'autres se perdaient dans des lieux visités autrefois ou se délectaient en d'interminables conversations avec des êtres chers qu'ils ne devaient raisonnablement plus revoir et dont les visages s'estompaient déjà dans leur souvenir. Ceux que la nature avaient dotés d'une belle voix se consolaient et consolaient leurs camarades en chantant. Les poètes, qui ne diposaient que rarement de quoi écrire, répétaient leurs vers et les apprenaient à leur entourage - c'est ainsi que d'admirables chants sont revenus de "là-bas", mystérieusement transmis de lèvres en lèvres... Mais les peintres, comment s'exprimaient-ils sans l'aide d'aucun moyen matériel ? L'Abbé Jean DALIGAULT, du Réseau Hector, déporté en 1942, a résolu ce problème. Il a peint, dans sa cellule de la prison de Trèves, des scènes d'horreur et aussi de doux paysages brumeux. Il a composé des images inspirées par tout ce qui, autrefois, avait fait sa joie. Ces œuvres, par une suite de hasards, ont échoué à Paris, au Musée National d'Art Moderne, où elles sont pieusement conservées. Jean DALIGAULT les a exécutées sur de petits morceaux de vieux journaux enduits d'une préparation faite à l'aide de la chaux grattée au mur de sa cellule et délayée dans l'eau de sa cruche ; les noirs, les gris, les verts proviennent également du mur, tandis que les roux sont tirés de la rouille de sa pelle à ordures. Le thème du mystère de Noël lui a inspiré la noble composition ci-dessus. Qui sait quelles rêveries, quels espoirs, quels souvenirs se sont présentés à l'esprit de l'artiste lorsqu'il a peint cette émouvante Nativité. L'abbé Jean DALIGAULT a été pendu à Dachau en Avril 1945.

AGNÈS HUMBERT

LES PEINTRES DE LA NATIVITÉ À LA PINACOTHÈQUE DE MUNICH

RAPHAËL

LES PEINTRES DE LA NATIVITÉ A LA PINACOTHÈQUE DE Munich

par BERNARD DORIVAL, conservateur du musée d'Art moderne.

Point de spectacle plus beau au monde que celui d'une jeune mère jouant avec son enfant. Rien qui soit plus capable non seulement de toucher notre cœur, mais d'émouvoir encore en nous quelque chose d'essentiel, une intuition, peut-être, des mystères de l'amour, de l'existence de Dieu. Aussi, porte-parole de toute l'humanité, à qui le don a été dispensé de pouvoir exprimer ce qu'elle ne sait dire, les artistes ont-ils fréquemment magnifié, par les mots, les sons, les volumes, les couleurs, ce miracle de grâce, de tendresse et de vie, surtout aux siècles du christianisme, où tant d'entre eux ont célébré la Vierge-Mère et l'Enfant-Dieu.

Du poème que des générations et des générations de peintres écrivirent en leur honneur, de Constantin à Louis XIV, tous les musées du monde renferment quelques strophes : ainsi la pinacothèque de Munich, où plus de quinze tableaux montrent Notre-Dame et son Enfançon. Si, réservées aux murs, aux voûtes, aux absides des basiliques et des cathédrales, les Theotokoi byzantines et les Vierges de majesté romanes sont forcément absentes de cette galerie, les Madones, au contraire, s'y pressent, où le moyen âge à son déclin exprima, une dernière fois, son espérance et son amour.

Aux genoux de Marie, trône de son Fils, l'art gothique finissant prosterne les grands de ce monde chargés de présents, émerveillés et graves, et dont la science, prompte à comprendre le signe et à suivre la route de l'étoile annonciatrice, a cependant été devancée par la foi humble des bergers, premiers fidèles du Père des pauvres. Et toute la douceur de l'automne médiéval — période de détente après la crispation des Sluter et des Roger Van der Weyden — toute la suavité de l'art gothique près de son dernier souffle passent dans *Adoration des Mages* de

RAPHAËL - LA SAINTE FAMILLE CANIGIANI

Ce tableau, signé sur l'ourlet de l'écharpe de la Vierge : Raphael Urbinas, a été peint vers 1507 pour Domenico Canigiani a Florence. Entre 1584 et 1589 il devint la propriété des ducs de Toscane. En 1691, il fut envoyé a Dusseldorf : en 1806 il est a la Hofgarten, a Munich, et, en 1836, a la Pinacothèque. (Dimensions : 1m. 31 × 1m. 07.)

LUCA SIGNORELLI - VIERGE ET ENFANT

La date de cette toile est controversée. Entre 1490 et 1495 disent les uns, alors que d'autres avancent la date de 1478 et même celle de 1513. L'œuvre fut acquise a Florence en 1894. L'homme qui enlève ses sandales figure au verso d'un tableau de l'ancienne collection Cook, a Richmond. (Dimensions : 0 m. 87 de diamètre.)

REMBRANDT
LA SAINTE FAMILLE

Rembrandt avait vingt-cinq ans lorsque, en 1631, il a peint cette « Sainte Famille ». Vendue a Amsterdam le 17 aout 1735. l'œuvre du maitre hollandais figura successivement a la galerie de Mannheim. puis a la galerie Hofgarten de Munich, a Schleissheim, avant d'entrer, en 1881, a la Pinacothèque de Munich. (Dimensions : 1 m. 92 × 1 m. 32.)

Thierry Bouts le Jeune et dans celles du tendre Gérard David et de Hans Holbein l'Ancien.

Inspirée de la meilleure tradition flamande — celle du grand Thierry Bouts l'Ancien, qui fut un peu le Chassériau de ces maîtres rivaux qui ont nom Van Eyck et Van der Weyden et en sut concilier les leçons antinomiques — *la Perle du Brabant*, que son fils peignit vers 1430 pour une église de Malines, combine le dessin vigoureux et la puissante invention dramatique du Tournaisien avec la facture analytique et la placidité du peintre né dans le Limbourg, auxquelles elle ajoute l'influence de Bouts l'Ancien, constituant ainsi une manière de « sommaire » de la peinture flamande à son premier âge d'or. Il en va de même avec le retable de Gérard David. Copié d'une œuvre disparue de Hugo Van Der Goës, le Van Gogh du xv^e^ siècle, qui, souffrant d'une maladie mentale, souleva ses ouvrages d'un souffle pathétique à l'excès, ce tableau corrige ce tragique extrême par la suavité un peu molle qui caractérise son auteur comme la production de Bruges expirante. Les deux aspirations successives et contradictoires du xv^e^ siècle au nord des Alpes se résument dans cette peinture, qui est ainsi un témoin précieux de l'une des plus grandes époques de l'art pictural ; l'italianisme qui pointe dans ce retable se décèle également dans *l'Adoration des Mages* de Hans Holbein l'Ancien, précurseur de son génial fils dans cette tentative d'associer le génie latin et l'esprit allemand, qui, chez lui, l'emporte incontestablement : la fadeur naïve et charmante de la Vierge, une Gretchen d'Augsbourg sans doute, en fournit une preuve, comme une autre en est donnée par la trogne des Mages et l'accent caricatural des personnages de leur suite. Goût du caractère outrancier ou, au contraire, du douceâtre, entre ces deux pôles opposés oscille toujours l'art allemand.

FILIPPO LIPPI
VIERGE ET ENFANT

C'est après 1836 que cette toile du maitre italien entra a la Pinacothèque. Auparavant elle avait séjourné a Florence de 1808 a 1836, puis a Schleissheim. Elle aurait été exécutée entre 1455 et 1460. (Dimensions : 0 m. 76 × 0 m. 54.)

LORENZO DI CREDI

LA NATIVITÉ

Lorenzo di Credi, maître de Léonard de Vinci, vécut à Florence de 1457 à 1537. C'est dans cette ville que « la Nativité » fut acquise, entre 1814 et 1816, par Metzger. L'unanimité est loin d'être réalisée sur l'auteur de la toile : certains l'attribuent à Tommasso, alors que pour d'autres elle serait l'œuvre du « pseudo-Credi » ou même de quelque peintre élève de l'école di Credi. (Dimensions : 0 m. 98 de diamètre.)

ALBERT DURER
LA NATIVITÉ

Panneau central du retable Paumgartner déposé en 1503 en l'église Sainte-Catherine de Nuremberg en mémoire de Martin Paumgartner et de son épouse. En 1613, ce retable fut offert au duc Maximilien Ier, qui l'installa dans sa résidence. Après être passé à Schleissheim et à la galerie Hofgarten, il entra à la Pinacothèque en 1836. (Dimensions du panneau : 1 m. 55 1 m. 26.)

Mais, tandis que Holbein l'Ancien, Gérard David et Bouts le Jeune travaillaient dans une Europe encore toute gothique, l'aube s'était levée, dans l'Italie péninsulaire et principalement en Toscane, de la jeune Renaissance, dont les premiers rayons ne laissent pas de caresser le front du Fils de l'Homme et de sa virginale Mère. Pour en montrer la grâce, Fra Filippo Lippi trouve des accents charmants et si directs que l'on peut se demander si cette Madone et ce Bambino ne seraient pas la nonne Lucrezia Buti, qu'il avait enlevée et que l'Église, indulgente aux artistes, lui avait permis d'épouser après qu'elle lui eut donné un fils, le futur peintre Filippino Lippi. De ce thème intarissable comme la vie et comme l'amour, deux autres versions sont fournies, à la fin du Quattrocento, par Lorenzo di Credi et par Luca Signorelli. Le premier, un Florentin, unit la précision graphique, traditionnelle dans sa patrie, avec une grâce un peu molle, et, chez l'autre, un Ombrien imperméable à la douceur facile de sa province, se consomme le mariage de la ligne implacable, ciselée, de Florence et de la force sculpturale chère à son maître, le génial Piero della Francesca. Ainsi les doux regards que Marie et son Enfant font briller dans les salles italiennes de la pinacothèque de Munich reflètent fidèlement trois des tendances principales qui agitèrent la Toscane et les provinces voisines au cours du bouillonnant et curieux Quattrocento : celle des « nouvellistes » experts à conter avec la grâce malicieuse d'un Boccace qu'ils tempèrent par une douceur héritée du moyen âge, celle des maniéristes qui s'abandonnent, comme Botticelli, à leurs beaux rêves voluptueux, et celle, enfin, plus mâle, plus héroïque, des grands plasticiens qui introduisent dans la peinture, avec une perspective qui est chez eux une fin en soi, la source d'un effet esthétique autonome, le culte de ce que Berenson a appelé les « valeurs tactiles », la hantise des volumes qui tournent, et dont l'idée leur était venue au spectacle des reliefs romains.

Fervent de l'antiquité — l'*égorudo* qui se dévêt au second plan de son *tondo* le prouve — Signorelli prépare la peinture du XVIe siècle, dont une expression admirable est *la Sainte Famille Canigiani*, de Raphaël. Mais la science achevée de son ordonnance pyramidante, le fondu de ses formes baignées par l'air qui les relie au paysage, l'harmonie de son dessin pur, une perfection à son zénith ne font cependant pas oublier

HANS HOLBEIN
RETABLE DE KAISHEIM

C'est en 1836 que la Pinacothèque acquit cette Œuvre que Hans Holbein le Vieux exécuta vers 1502. L'adoration des mages, que nous reproduisons, figure sur les volets extérieurs du triptique ou se trouvaient retracées huit scènes de la Passion, sur deux registres, l'un au-dessus de l'autre.

HANS BALDUNG
LA NATIVITÉ

Ce maitre allemand, appelé encore Grien ou Grun, naquit a Schwabisch-Gmund en 1484-1485 et mourut, en 1545, a Strasbourg, dont il était devenu bourgeois. Ami de Durer il subit son influence; témoin cette « Nativité », signée, sur la plinthe du pilier central, d'un monogramme et de la date 1520. cette toile se trouve depuis 1911 a la Pinacothèque (Dimensions : 1 m. 06 × 0 m. 71.)

le temps où une curiosité éprise d'expériences plastiques et une ferveur aiguë inspiraient les maîtres du Quattrocento. Même sentiment en face de la *Madone* de Léonard de Vinci et de celle de Titien. Une maîtrise trop complaisante envers ses propres ressources, la virtuosité dans le modelé, le *sfumato* ou la couleur enlèvent quelque peu à ces tableaux, par ailleurs admirables, l'accent religieux et l'intensité plastique directe qui parlent tant à notre cœur, à notre esprit et à notre œil dans les ouvrages de Lippi et de Signorelli. Et il en va tout de même avec les diverses Madones que l'italianisme suscite alors au nord des Alpes. La *Nativité* de Dürer illustre bien le drame de ce génie substantiellement gothique qui se fourvoya à Venise et sur les pas de Léonard, tandis que celle de Baldung Grien, qui combine, elle aussi, la tradition septentrionale avec les nouveautés de la Renaissance ultramontaine, annonce curieusement la peinture

du XVII^e siècle par son amour pour la lumière artificielle et les éclairages nocturnes, que reprendront les Bassan et le Caravage.

De cet art du XVII^e siècle (dont nous savons maintenant, depuis les derniers travaux de M. Émile Mâle, à quel point il fut religieux), deux Vierges sont les témoins bien caractéristiques. L'une, de Rembrandt, qui présente son Fils resplendissant de clarté aux bergers émergeant de l'ombre, se rattache au courant luministe si vigoureux à cette époque ; et l'autre, sur le sein de qui Van Dyck a blotti le sommeil de Jésus, présente l'accent sensuel et voluptueux, l'ordonnance en diagonale, la facture pleine de brio que chérissait alors le génie baroque. Deux Vierges, deux artistes, mais aussi deux spiritualistes : l'une, austère, individualiste au point d'être repliée sur elle-même et cantonnée dans sa méditation solitaire, est bien révélatrice de la Hollande calviniste à l'apogée de son génie, tandis que dans l'autre s'enflent, pompeux et insidieux, les accents triomphaux que l'Église catholique de la Contre-Réforme aimait à entendre et à faire entendre dans les œuvres d'art dont elle se servait pour ramener à elle ou pour garder dans son giron les foules.

Il y eut dans ce temps d'autres veines d'inspiration — réalisme mystique des Français et des Espagnols, classicisme antiquirant — comme il y eut avant d'autres pays, d'autres tendances, d'autres artistes qui ajoutèrent d'autres strophes aux poèmes inépuisables de Marie et de Jésus ; les quelques Maternités sacrées qu'abrite la collection munichoise suffisent toutefois à établir quelle source intarissable de chefs-d'œuvre originaux peuvent être une mère et son enfant, surtout quand cette mère est l'élue du Seigneur et cet enfant son Fils fait chair.

BOUTS LE JEUNE

« LA PERLE DE BRABANT »

Ce panneau, qui reproduit : « l'Adoration des mages », est encadré de deux volets : celui de gauche représente, au recto, saint Jean-Baptiste et, au verso, sainte Catherine ; celui de droite est consacré à saint Christophe (recto) et à sainte Barbe (verso). (Dimensions : 0 m. 63 × 0 m. 62.)

ANTOINE VAN DYCK

REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE

Cette toile, qui date d'environ 1628-1630, présente la particularité d'avoir été relevée de 20 centimètres. Elle est à la Pinacothèque depuis 1836. L'hôpital Saint-Jean de Bruges et le musée de Rennes possèdent une copie sans l'addition. (Dimensions : 1 m. 45 × 1 m. 14.)

A. VAN DYCK

Les trois Rois Mages viennent apporter leurs présents au divin nouveau-né. Chapiteau de Saint-Trophime a Arles. Milieu XII^e siècle. (Archives photographiques.)

NOËL DANS LES CHAPITEAUX ROMANS

PAR ALEXANDRE ARNOUX, *de l'Académie Goncourt.*

Décidément, plus je mûris et plus mon inclination me porte vers l'art roman. Le feu d'artifice du gothique, son élancement, ses ambitions sublimes m'éblouissent toujours, sans doute, mais ils finissent aussi par me lasser un peu ; ce gothique tourne facilement à une sorte de baroque, à une exagération, à une parodie de soi-même, surtout à la fin de sa carrière, quand il se fleurit, s'enrichit, se déhanche à l'excès, tente de franchir le fossé qui sépare l'orfèvrerie de l'architecture, quand il foisonne sans frein et perd le sentiment de la gravité de la pierre, se contorsionne et s'ajoure à l'infini, s'enivre de sa virtuosité. Il y a en particulier, à Cahors, une église fort extravagante, dans la nef de laquelle, désorienté, accablé, on se met à appeler de tous ses vœux l'austérité, la nudité, l'équilibre, la règle sévère. Comme, à l'agonie de l'impressionnisme et de ses chimies, écœurés de tant d'impalpables enchantements, nous souhaitions des volumes, des masses, des constructions, fussent-elles des cubes.

Avec le roman, rien à craindre. Il tient solidement à la terre, il a quelque chose de rustique et de substantiel. Il naît du minerai et il y tient ; il ne cherche pas à s'en dégager. Il n'aura pas de décadence ; il se fondra peu à peu dans le premier gothique, s'évanouira au nord, persistera au sud, aux pays de lumière dure, où l'homme demande aux basiliques le repos de l'ombre, où les murs protecteurs ne s'évideront pas, ne s'émietteront pas pour laisser les nefs se remplir d'un ciel coloré par les vitraux. La sculpture non plus — et c'est elle qui nous occupe aujourd'hui, principalement celle des chapiteaux — n'abandonnera jamais une once de son poids, une ligne de sa minéralité.

Et voilà le miracle : cet art si esclave de sa matière, qui dépend si despotiquement du rocher, qui lui semble si étroitement soumis, cet art rayonne de la poésie la plus profonde, la plus originaire, la moins frelatée, dira-t-on, par le souci personnel du créateur et l'arbitraire de son intervention. Qui, devant le *Jugement*

dernier, au tympan du portail de la cathédrale d'Autun, pour ne citer qu'un exemple, n'a été saisi de ce sourd frémissement qui vous prend aux entrailles, qui vous possède tout le corps devant certains spectacles naturels, l'assise d'une montagne, la montée d'un arbre ? La pierre, semble-t-il, s'est organisée d'elle-même ; l'artiste n'a servi que d'intermédiaire à la réalisation de son vœu. Mais, bien plus encore que les surfaces décorées, le travail des volumes, surtout ceux des chapiteaux, et il en existe d'innombrables, innombrablement façonnés, nous procure cette grave et religieuse volupté, ce plein sentiment d'accord, de fusion, de communion de l'âme et du minéral. L'œuvre surgit, toute pure, de cette collaboration. Aucune trace de désaccord ; l'un préparait en soi ce que l'autre en devait tirer ; le génie obéissant du sculpteur a suivi les plans préfigurés, n'a pas subi un refus, une résistance du bloc qu'il taillait, n'a pas contristé ses penchants secrets, au contraire, les a épousés, ne lui a pas arraché, sous le marteau, un cri de douleur, une dénégation ; ce que plus tard on nommera gaucherie ne se compose que d'habileté merveilleuse, élémentaire, et de divinition, de respect.

ADMIRABLE conjonction de la main de l'artisan, de la substance qu'on lui propose et de l'époque qui l'inspire, de la théologie et de la légende qui le baignent. Un christianisme très frais, très voisin de ses sources, chargé de vigueur et de sève par sa transplantation d'Orient en Occident, au sein d'une civilisation rude et paysanne, un christianisme que rien n'a encore intellectuellement durci ou affadi sentimentalement règne indiscutable et indiscuté ; l'art n'a pas d'autre mission que de le traduire et de le répandre. Et, par bonheur, il regorge de thèmes visuels associés aux symboles de son essence. L'un des plus neufs, des plus directement accessibles : celui de la Nativité. Aussi le trouve-t-on partout et au sommet des fûts de mille colonnes.

QUOI de plus beau, en effet, que ce mythe de Noël ? Il se relie à des choses très anciennes, que la pierre n'a pas oubliées, la forêt non plus, qui sommeillent encore aux abîmes de l'inconscient social, où les cultes abolis, les religions dépassées ont déposé pendant des millénaires. Solstice d'hiver, moment du sommeil de la nature, des jours les plus brefs, des plus longues ténèbres ; on allume la bûche dans le foyer, comme, par effet contraire, au jour de la Saint-Jean, du solstice d'été, la montagne s'illumine de feux. Restes antiques et vénérables d'une tradition païenne et rustique. Mais le christianisme a ajouté on ne sait quoi à ces rites millénaires, une clarté radieuse, tremblante, balbutiante d'espérance. A la minuit d'une des plus interminables des nuits, quand l'obscurité semble menacer d'engloutir à jamais le monde, une étoile nouvelle brille soudain au ciel, guidant de sa lueur, du fond du plus mystérieux Orient, les rois mages, Gaspard, Melchior et Balthazar. Les bergers accourent, avertis par les anges, vers l'étable où l'âne et le bœuf réchauffent de leur haleine le nouveau-né couché dans la paille. Au comble de la plus terrible obscurité, dans le dénuement et la fuite, luit et vagit l'Enfançon qui sauvera l'univers, le Messie que les siècles attendent.

LA FUITE EN ÉGYPTE, D'UN STYLE PLUS VÉRISTE QUE LA PRÉCÉDENTE AVEC CEPENDANT LA TROUVAILLE CHARMANTE DE L'ANE MONTÉ SUR ROULETTES. CHAPITEAU DE L'ÉGLISE SAINT-ANDOCHE A SAULIEU. XII^e SIÈCLE (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES.)

JÉSUS DANS LA CRÈCHE ; AU FOND, LE BŒUF ET L'ANE. SAINT-TROPHIME D'ARLES. MILIEU DU XII^e SIÈCLE. (ARCHIVES PHOT.)

Le sommeil des rois mages. - Détail d'un chapiteau de l'Abbaye de Coulombes, Eure-et-Loir. Milieu du XII^e siècle.

Une scène de la vie du Christ. Chapiteau de Saint-Trophime a Arles.

Les cavaliers de l'Apocalypse. - Chapiteau de la façade occidentale du clocher porche de Saint-Benoit-sur-Loire.

Où, dans quelle mythologie, découvrir un thème plus humblement magnifique, plus intimement attaché à l'homme, à son destin, à la nature, aux astres, à ce sentiment pressant et confus, honneur de notre race, que tout est perpétuellement perdu et sans cesse racheté ?

Rien d'étonnant que ces imagiers de l'aube de notre civilisation chaotée, toujours compromise et redressée au bord de la chute, s'en soient emparés avec une maîtrise candide et souveraine. Ai-je tort de croire qu'il ne faut pas attribuer seulement au hasard et à leur imagination décorative le fait qu'ils ont si souvent modelé dans les chapiteaux, parmi les rinceaux de feuillages ou les architectures stylisées la naissance de l'Enfant, la Vierge Marie et saint Joseph, le bœuf et l'âne, les rois venus de l'extrême Asie, chargés de présents et de parfums ? Le chapiteau achève la colonne et porte le toit ; vestige immémorial du tronc d'arbre, soutien de la charpente à l'endroit même où il se divise en branches et forme la couverture, charnière ornée des forces qui composent l'édifice et se nouent en lui, il a pour devoir de nous fournir, par sa forme même, la clé de nos songes et de nos méditations. Et tout le somptueux monument de l'Église ne repose-t-il pas sur cette apparition, si longtemps prédite, attendue, différée du Sauveur, du petit homme nu en qui s'incarne le Dieu qui nous parle enfin de bouche à bouche ? L'athée même, par les détours du langage, en brouillant un peu les termes mal définis de Dieu, de Nature, d'Humanité, et quelques autres plus vagues encore, trouve dans la légende de Noël sa pâture sentimentale de rêveries pour peu que l'exercice de la logique stricte ne l'ait pas entièrement desséché.

Images sans prix ! Souvenirs, qui demeurent comme modelés dans la mémoire, de Moissac, d'Autun, de Saint-Benoît-sur-Loire, de Saint-Trophime d'Arles, de Saulieu. Vierges tendres et graves, parfois d'une si étrange beauté, encore engagées dans leur matière, à peine dégrossies et établissant une sorte de liaison mystique et physique, ainsi qu'elles le font théologiquement, entre la nature et l'âme, entre la création et le salut ; mages en marche, adorant ou dormant après la longue étape.

Mais nos artisans de la pierre ont un faible, moi aussi du reste, pour la fuite en Égypte. A peine le Sauveur paru, les périls le traquent ; son calvaire commence au berceau et ne finira que sur la Croix ; il n'y a pas de repos pour lui. Pour aucun de ceux, non plus, à qui il a annoncé la Parole. Ce motif de la fuite revient toujours.

Joseph conduit l'âne, celui qui a réchauffé l'Enfant et qui ne plie pas sous le faix de Marie et du bambin. L'âne a beaucoup hanté ces ouvriers-poètes des cathédrales romanes, très minutieusement habiles et très près de l'enfance, créateurs de main puissante et d'intuition aiguë, inventeurs ingénus, incapables de malmener le bloc qu'ils travaillent selon, dirait-on, sa vocation éternelle. Je les comprends. La plus commune monture, celle qui amène le blé au moulin, sert au voyage du Dieu incarné, le conduit à la meule où il sera broyé afin que son sang fructifie. Pas d'emphase, pas de galopades, pas de chevauchées. Non, la plus tragique modestie. Un pauvre bourricot, cela suffit pour le Messie engendré. Et, sans doute, afin que la pauvre bête ne fatigue pas trop, qu'elle puisse trottiner longtemps, certains, comme à Saulieu, lui ont mis aux sabots des espèces de roulettes ouvragées en rosaces, aussi belles que des fleurs.

La naissance de la sculpture du moyen âge reste merveilleusement, serait-on tenté de dire, entourée de mystère. Quelles sont ses sources, que voulait-elle exprimer, quelle était la technique des maîtres anonymes qui exécutèrent ses œuvres ? Depuis les travaux magistraux d'Émile Mâle, de Focillon et de Marcel Aubert, sans compter les essais d'explication « en marge des doctrines habituelles » d'un Albert Gleize, ces questions se sont singulièrement éclairées et il est loisible d'y apporter quelques réponses satisfaisantes.

Quand la France — et il faut insister très particulièrement sur ce point, car c'est surtout la France qui la première recréa la statuaire religieuse — se couvrit d'un grand manteau blanc d'églises toutes neuves, elle trouva disponibles en son sein non seulement une richesse et une diversité de pierres qui « appelaient » l'ornement, mais encore des pléiades d'artisans qui d'instinct sentaient frémir dans leurs mains des outils qui semblaient désirer autre chose que simplement tailler la pierre : créer des formes vivantes et des images.

Et comme les clercs d'alors possédaient une sage raison équilibrant leurs élans mystiques ils ne cherchèrent pas à entraver un mouvement dont la spontanéité et la généralité semblaient des forces irrésistibles. Au contraire, on voit en 1025 le synode d'Arras, parlant d'ailleurs de la peinture, dire qu'elle permettait aux illettrés ce que les livres ne peuvent leur apprendre ; et le concile de Paris, s'il défendit d'adorer les images, entendait « les utiliser comme une commémoration destinée à instruire les fidèles ». On ne saurait être plus clair.

Cependant l'Église fit mieux encore. Elle enseigna l'ignorance des naïfs imagiers romans. Elle leur indiqua les thèmes à traiter et leur proposa des modèles.

Les artisans demeurèrent libres sur bien des points. La preuve s'en trouve dans le désordre qui règne dans la disposition générale des sujets traités s'éparpillant sans plan directeur, sans suite logique ou chronologique et aussi dans cet instinct merveilleux qui leur permit de trouver un style personnel et savoureux selon une loi que Focillon appelle d'*adhérence au cadre* ; il faut entendre par là ce besoin qu'ils sentaient de se soumettre d'une façon absolue aux espaces architecturaux qui leur étaient donnés, en remplissant de façon totale les surfaces disponibles, et ce dans le rythme que leur imposait la forme générale du cadre déterminé (chapiteaux, tympans, etc.). De même ils surent mêler avec une sensibilité exquise, dans une franche rudesse née du travail de la carrière, l'art de voir le quotidien, donc un certain réalisme, et ce symbolisme des nombres et des lignes dans leur infinie variété de combinaisons qui ravissait à proprement parler l'âme des mystiques du moyen âge.

La dernière question est de savoir comment « travaillaient » ces précurseurs, qui avaient retrouvé si admirablement le sens du relief expressif et dont les frustes et vigoureux méplats annonçaient la ronde bosse. On sait qu'ils opéraient groupés en ateliers, se déplaçant de chantier en chantier sous la direction de maîtres d'œuvres. Mais on s'est demandé s'ils sculptaient avant ou après la pose, les pierres étant déjà montées simplement épannelées. Les réponses sont diverses, sans se contredire. Les deux méthodes ont dû être employées concurremment. D'ailleurs, chacune d'elles a ses avantages. En terminant « sur le tas », l'artisan avait une vision plus juste des effets de perspective et d'éclairage, c'est-à-dire des valeurs définitives à obtenir, mais en opérant en atelier il attaquait la pierre dans toute sa fraîcheur, avant qu'elle ait jeté son eau de carrière, qui, en s'évaporant, une fois l'ouvrage complètement exécuté, recouvrait celui-ci d'une croûte de « calcin » naturellement protectrice contre les intempéries qu'il allait avoir à subir.

Les siècles sont passés sur ces œuvres, les ont mutilées, ou simplement corrodées et patinées. Que nous les regardions en esthéticien, en technicien, en historien, en archéologue : peu importe ! Nous avons encore d'innombrables enseignements à leur demander.

L. CH.

La fuite en Égypte. Chapiteau de l'église Saint-Lazare a Autun.

LE TRIPTYQUE DE BARNABAS

UN TABLEAU FRANÇAIS ROMANO-GOTHIQUE

par LOUIS-PHILIPPE MAY

Inspecteur des monuments historiques.

En art les historiens ont beaucoup usé du terme *incomparable*. Pour une fois, au moins, il est justifié à propos du triptyque Barnabas, actuellement conservé dans une collection parisienne. Aucun autre tableau, en effet, n'est parvenu jusqu'à nous qui porte un semblable témoignage sur l'art romano-gothique et sur les splendeurs de cette Cluny, fondée en 909, qui mérite de passer, selon le mot Viollet-le-Duc, « Mère de la civilisation occidentale ».

Dès le milieu du XII^e^ siècle, les œuvres éclatantes qui attestaient la virtuosité des artistes romans et la dévotion de la chrétienté entière pour la Rome monastique se sont effacées sous les invectives de saint Bernard, le réformateur de l'Ordre. Ce qui avait survécu aux condamnations de l'ascète de Clairvaux périt en partie dans les guerres religieuses du XVI^e^ siècle, et ces destructions, complétées par les pillages et les incendies de la Révolution, où fut consumée l'une des plus riches bibliothèques léguées par le moyen âge, furent parachevées sous le Premier Empire par la démolition systématique de la très glorieuse abbatiale. Le monument le plus considérable après Saint-Pierre eut cependant raison des vandales et de leurs mines ; le bras méridional du grand transept, surmonté d'un clocher et de la tour de l'Horloge, demeure encore avec un élément d'absidiole.

Quelques chapiteaux, conservés au musée local, sur lesquels les archéologues n'ont pas fini d'épiloguer ; *quelques fresques* redécouvertes il y a cent ans sous le badigeon de l'église voisine de Berzé-la-Ville ; *quelques mosaïques* exhumées entre 1893 et 1898 dans le lointain monastère de Ganagobie qui surplombe la vallée de la Durance ; *quelques manuscrits* échappés au brasier et conservés à Dijon, à Paris, dans diverses collections publiques ou privées de France et de l'étranger — voilà tout ce qui nous reste (d'une exceptionnelle qualité, il est vrai) pour évoquer le décor de l'église commencée en 1089 par saint Hugues et consacrée en 1095 par l'ancien moine clunisien couronné de la tiare, le pape qui venait de lancer les croisés à la conquête des lieux saints, Urbain II.

Nous pouvons y ajouter, à titre d'ouvrages clunisiens datant des XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles, les émaux de Limoges, qui nous fournissent une très précieuse information sur la grammaire ornementale à laquelle recouraient tous les artistes d'Occident, quelle que fût leur spécialité. Il est à peu près certain, d'ailleurs, que les mêmes hommes pratiquaient plusieurs arts à la fois et que, selon l'occasion, le peintre travaillait pour la mosaïque, pour le vitrail ou pour l'émail. Ils puisaient, en tout cas, au même recueil, le célèbre traité du moine Théophile, qui avait établi une somme de toutes les recettes techniques, dont quelques-unes remontaient à l'antiquité, et qui avaient été éprouvées à la renaissance carolingienne.

Grâce à ce manuel d'atelier, nous savons précisément que la peinture de panneau n'avait pas dépéri, ce qui permet de supposer que des tableaux ornaient les autels des églises romanes comme le donnent à entendre plusieurs textes trop concis. Cette production, si abondante qu'elle ait pu se manifester à Cluny et dans les abbayes de l'Ordre, a subi en entier les effets dévastateurs du temps et des événements, et l'on a considéré jusqu'aujourd'hui qu'il n'en subsistait rien. Nous avions toutes raisons d'imaginer qu'elle avait atteint en Bourgogne le point de perfection comme les autres arts, mais nous n'en pouvions fournir la preuve. Il fallait faire un saut de deux siècles et descendre jusqu'au règne de Jean le Bon pour rencontrer, et hors de cette province, le plus ancien tableau français connu.

En Italie, on a retrouvé des éléments de triptyque, dont l'un très byzantin de style appartiendrait au XII^e^ siècle, et en Allemagne des devants d'autel fortement imprégnés des formules de l'orfèvrerie, qui se situeraient au deuxième quart du XIII^e^ siècle. En Catalogne et en Norvège, des peintures de même espèce se sont conservées, qui paraissent bien appartenir au XII^e^ voire au XI^e^ siècle. Mais de triptyque complet, œuvre homogène, indépendante vraiment (comme ne l'est pas la fresque) des volumes et des surfaces de l'édifice, un véritable tableau, enfin, qui ressortît à l'art occidental du XII^e^ ou du XIII^e^ siècle, on n'en pouvait citer un.

Le triptyque Barnabas fait donc reculer de deux cents ans le départ certain de la série chronologique des peintures sur bois, et, seul de son temps, seul de son genre, il mérite bien le qualificatif d'*incomparable.*

Nous allons passer en revue le plus rapidement possible les différents caractères de cette magnifique composition, qui permettent d'en fixer l'ancienneté.

PSAUTIER DE CITEAUX COMPOSÉ ENTRE 1198 ET 1207. ADORATION DES MAGES ET CIRCONCISION, MINIATURE A FOND D'OR. (Bibliothèque de Besançon manuscrit 54 f° 8 verso.)

Pour situer une peinture dans l'espace et dans le temps, aucune analyse n'est plus fructueuse d'abord que celle de la palette de l'artiste combinée avec l'étude des supports matériels. Quelles couleurs a-t-il employées, quelle gamme et quelles matières ? Quel médium a véhiculé les couleurs ? Sur quels enduits ont-elles été appliquées ? Quel bois a été utilisé ?

Le premier coup d'œil décèle la sobriété de palette, d'où le contraste entre les tons conférant à cette œuvre un éclat que les siècles n'ont pas terni. La double dominante rouge-vermillon et blanc sur fond noir est soutenue par un ocre jaune et des traces de vert dans le feuillage des chapiteaux. Cette parcimonie dans les tons est d'autant plus remarquable qu'elle exclut absolument le bleu, alors que les fresques du groupe roman de l'Est se distinguent précisément par leurs fonds bleu sombre des fresques romanes du groupe poitevin à fonds clairs. Cette singularité sépare donc le triptyque Barnabas de toutes les séries de peintures murales déjà reconnues en France, tout en accusant son appartenance *a priori* au groupe bourguignon des fonds sombres.

Tous les autres éléments permettant de définir la facture de cette œuvre — nous en donnons un inventaire complet imprimé au verso de la planche hors texte — concourent à démontrer sa parenté physique avec les plus anciens primitifs. Aucun test matériel ne nous interdit une attribution à un artiste romano-gothique.

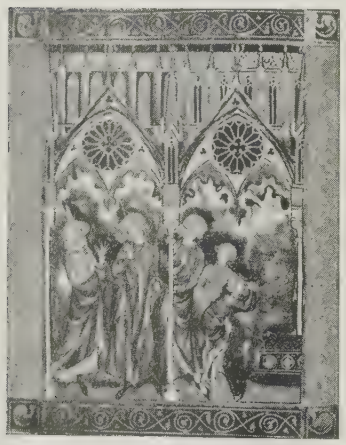
PSAUTIER DE CITEAUX (f° 19 recto). SAINT PIERRE ET SAINT PAUL. LE STYLE DU DRAPÉ ET LES DIFFÉRENTS RAPPORTS DE GRANDEUR SONT TELS QU'ON LES OBSERVE SUR LE TRIPTYQUE.

La confrontation du tableau avec les fresques de Berzé-la-Ville devrait être décisive, malheureusement elle ne conduit à aucun résultat, car leur auteur s'est si peu dégagé des formules byzantines, qu'il avait apprises à Ravenne et en Sicile, qu'aucun rapprochement fécond n'est possible.

La confrontation avec les chapiteaux de Cluny est difficile, parce que l'artiste s'y est trouvé soumis à des nécessités, imposées par les volumes, d'un ordre tout à fait étranger à celles de la peinture, et les mosaïques de Ganagobie, faites de décors géométriques, de sujets profanes ou de motifs animaliers, s'y prêtent encore moins.

On tournera donc les yeux, faute de mieux, vers les manuscrits et les émaux contemporains avec l'espoir d'y retrouver, sous les mutations exigées par l'échelle, les procédés techniques et les supports, tout le contenu formel du triptyque. Cet espoir n'est pas déçu.

L'examen d'une longue série de manuscrits appartenant à l'époque qui s'étend de la renaissance carolingienne à la période du premier gothique et au delà autorise des conclusions qui se précisent encore lorsqu'on circonscrit les recherches parmi les manuscrits d'origine clunisienne, voire parmi les manuscrits cisterciens, relativement nombreux, manuscrits où s'affirme un art plus dépouillé que celui des manuscrits clunisiens, mais qui lui demeure consubstantiel. Ces conclusions sont confirmées par l'étude parallèle des émaux limousins et des vitraux du XII^e^ siècle : la frise architecturale qui court au-dessus des arcades et qui symbolise la Jérusalem céleste, l'arc trilobé, les colonnes à chapiteaux de feuillage et à bases traitées en chapiteaux renversés d'esprit aussi carolingien que le trône à coussin cylindrique, la couronne de la Vierge, les clefs de saint Pierre et l'épée qui évoque la décapitation de saint Paul, les évangéliaires, les vêtements à l'antique, dont certaines draperies plissent en dents de scie, les auréoles rayonnantes, chacun de ces traits du triptyque appartient au formulaire roman en usage au XII^e^ siècle. Tous ces éléments, certes, ont été intégrés par la tradition à un répertoire qui traversera le moyen âge, mais ils sont alors associés à des caractères qui trahissent l'époque réelle de la création artistique. L'un d'entre eux, en tout cas, a généralement réfléchi l'évolution du gothique et permet de fixer des dates, l'encadrement architectural. Dès le milieu du XIII^e^ siècle, le symbole de la Jérusalem tend à se dissiper dans les structures aériennes et fioriturées que l'on observe dans le psautier dit « de saint Louis », par exemple. Au XIV^e^ siècle il se transforme en sculpture de bois doré, d'où sortira un encadrement d'architecture sculpté, puis le cadre mobile des temps modernes. La distance qui sépare le triptyque du psautier « de saint Louis » suggère bien la place qu'il occupe dans la chronologie.



PSAUTIER DIT DE SAINT LOUIS, MILIEU DU XIII^e^ SIÈCLE. (Bibliothèque Nationale, manuscrit latin 10.525, f° 7.) LA FRISE ARCHITECTURALE SYMBOLISANT LA JÉRUSALEM CÉLESTE S'EST TRANSFORMÉE ET RÉFLÉCHIT BIEN LE STYLE DE L'ÉPOQUE.

Voyons maintenant le style. On est tout d'abord frappé par le parti pris très roman de traiter les personnages comme des silhouettes se découpant sur un fond sans profondeur. L'artiste se déploie dans les strictes limites de la géométrie plane, mais, en dépit de son rigoureux système de projection, il réussit à suggérer les volumes en soulignant légèrement, par un ton assombri, le pli des étoffes ou l'arrondi des bras.

Le principe de stylisation des visages comportant la tache rose des pommettes, la lèvre supérieure double de la lèvre inférieure, le dessin des yeux, le tracé des sourcils, celui des mains; ce principe et le canon des proportions suivi par l'auteur du triptyque sont communs aux œuvres du XII^e^ siècle que nous reproduisons ici.

Il émane pourtant des apôtres — en dépit de leur vêtement à l'antique qui les situe en dehors du temps, selon les conceptions romanes — et plus encore de l'Enfant une telle impression de vérité et de vie que certains hésiteront à accepter ces premières conclusions parce qu'une

LE TRIPTYQUE BARNABAS

Ce triptyque comprend un panneau central mesurant 49 centimètres de large sur 74 centimètres et deux panneaux latéraux de 31 centimètres sur 74 centimètres. Ces panneaux de bois ont été contrecollés à la fin du siècle dernier, sans doute sur des panneaux de sapin placés à contrefil pour les renforcer et les maintenir. Les panneaux d'origine sont très vermoulus ; on peut estimer leur épaisseur primitive, avant le rabotage exigé par le contrecollage, à plus de 3 centimètres.

Les aspérités observables vers le tiers inférieur du tableau correspondent aux têtes de clous noyés dans les panneaux avant l'exécution de la peinture et dilatés par l'oxydation. Ces clous fixaient la traverse qui liait ensemble les trois panneaux.

Avant peinture les panneaux ont été recouverts d'un enduit épais de plâtre et de colle dans la profondeur duquel, selon un procédé qui était couramment employé au moyen âge, une toile ou des fragments de toile ou de filasse ont été noyés pour couvrir les défauts du bois et les aspérités. Cet enduit, poli et poncé, est particulièrement bien exécuté.

Les grandes lignes du dessin sont légèrement gravées dans l'enduit à la pointe, les tons ont été passés à plat, légèrement modelés par des touches de lavis et partout redessinés d'un trait de pinceau. Les couleurs ont été étendues en couches lisses et minces. La peinture est recouverte d'une pellicule assez épaisse de cire composée de plusieurs couches superposées au cours des siècles et entremêlées sans doute de couches d'huile, d'où résulte une patine d'un ton brun assez foncé. Quelques fentes très anciennes ont été mastiquées à l'époque du contrecollage.

insuffisante documentation nous a habitués à « clicher » nos jugements : le réalisme serait le signe incontestable du gothique déjà décadent. Focillon a légitimement dénoncé de pareils apriorismes ; ils doivent être rejetés une fois pour toutes.

Les Romans et, avant eux, les Carolingiens ont su animer un monde imaginaire dont les créatures parfois monstrueuses se sont répandues dans les marges des manuscrits les plus austères, et leur sens aigu de la caricature postulait aussi une incroyable sûreté de main. Les moines, avec leur faculté bien paysanne d'observation, ont réussi à capter la vie dans ses expressions instantanées, et il suffira pour s'en persuader de considérer les musiciens figurés au bas d'une illustration célèbre de la Bible cistercienne d'Étienne Harding, composée entre 1098 et 1109. Aucun artiste en aucun temps n'a dessiné avec plus d'incision ni d'une manière plus enlevée.

Veut-on un sujet sacré ? Quels mouvements plus naturels, plus libres, plus éloignés de toute convention que ceux de la Vierge et l'Enfant-Jésus miniaturés dans le psautier de Cîteaux, qui est antérieur à 1207 ?

La virtuosité des artistes de Cluny mise au service de ce génie véridique, qui est proprement le génie français, a produit des enluminures et des sculptures qui étonnent par leur précocité, par ce qu'on pourrait appeler leur *antécédence* relativement à l'art des autres provinces. « N'était-ce la date certaine, écrit Oursel après avoir étudié les manuscrits de Dijon, on serait tenté de rajeunir l'œuvre tant elle semble en avance sur l'époque, et telle image comme celle d'Esther évoque impérieusement le souvenir des statues de Saint-Denis ou des portraits peints de la fin du XII^e^ siècle... L'art du XII^e^ siècle naissant était beaucoup plus avancé et plus achevé qu'on ne l'a voulu longtemps admettre. » Cette observation est pleinement confirmée par la sculpture des célèbres chapitaux dont nous avons parlé.

Il n'est donc pas permis de récuser, au nom d'une notion préconçue, un ensemble de témoignages convergents qui situent le triptyque à une période romano-gothique.

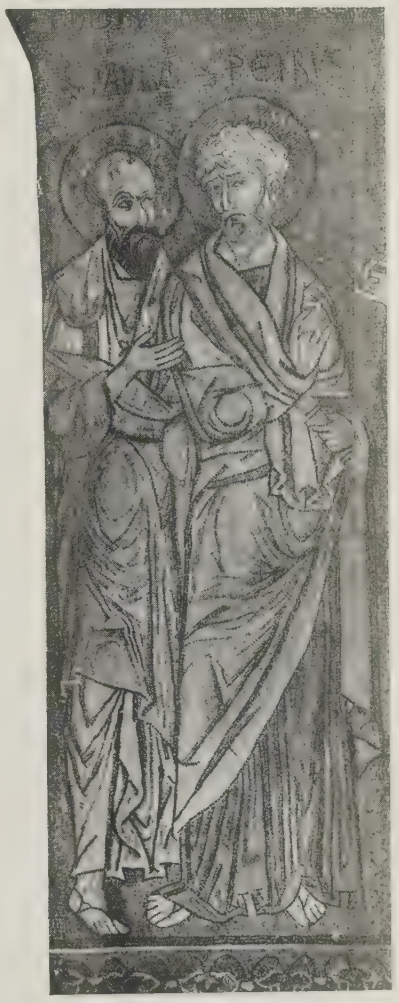
PSAUTIER DE CITEAUX (f° 8 recto). L'ABBÉ GAUTHIER EN PRIERES DEVANT LA VIERGE. LE TRONE A DOSSIER EST D'UNE ÉPOQUE PLUS TARDIVE QUE LE TRONE REPRÉSENTÉ PAR LE TRIPTYQUE.

Le thème principal de cette composition concourt lui-même à fortifier la démonstration. La Vierge apparaît avec tous les attributs de la royauté. Le trône et la couronne certifient sa dignité royale ; or, c'est bien au XII^e^ siècle et au début du XIII^e^ que les docteurs et les artistes d'Occident se sont plu à proclamer en Marie la reine du ciel, la reine de la terre et la reine des enfers. « Marie est une reine qui porte le roi du monde », comme elle paraît ici, alors qu'à la fin du XIII^e^ siècle, remarque M. Émile Mâle, son visage abstrait, tel que les Byzantins l'avaient construit, se transforme en une figure de mère rayonnante qui contemple son enfant avec un amour aussi naïf que lumineux.

Cette idée dominante de royauté demeure, en vérité, étroitement associée à celle de la maternité divine qui, depuis saint Augustin, passait pour le fondement du pouvoir de Marie et le fondement de sa pureté. C'est sa maternité qui, dans la première pensée théologique, avait purifié la Vierge de ses péchés antérieurs. Il importait, d'ailleurs, qu'au dogme « Jésus, Vrai Homme et Vrai Dieu », défini par le symbole de Nicée, correspondît le dogme « Marie, Vraie Mère et Vraie Vierge », qui fut formulé, en effet, au concile d'Ephèse de 431. Le sein nourricier déclare donc la maternité physique comme l'Enfant « au naturel » atteste l'Incarnation réelle du Fils. C'est pourquoi le thème de la Vierge-Mère offrant le sein, qui avait déjà inspiré le peintre égyptien des fresques de Baouit, a été fréquemment traité au XII^e^ siècle, ainsi que le prouvent un des motifs de bronze du portail latéral de Monreale, le linteau sculpté d'Anzy-le-Duc, le célèbre vitrail de Chartres ou l'Arbre de Jessé du *Légendaire de Cîteaux*. Nous avons même retrouvé le sujet précis de la Vierge allaitant sur le magnifique ivoire roman qui sert de plaque de reliure à l'évangéliaire de Saint-Sauveur de Metz, conservé à la Bibliothèque Nationale, et dans un bois sculpté de Cerdagne datant du XII^e^ siècle. Derrière le réalisme il faut, en l'occurrence, chercher l'illustration d'un dogme.

Le faisceau de toutes ces preuves sera-t-il, en quelque sorte, noué par l'étude de l'inscription : Barnabas : Barnabas : Eps : (c'est-à-dire Episcopus) qui court au bas du tableau ? L'écriture, qui est une belle onciale, appartient à tous les siècles depuis l'Antiquité jusqu'au milieu du XIV^e^ siècle, où s'affirme partout la gothique. Le contenu seul de l'inscription peut donc nous fixer ; en d'autres termes, il s'agit de déterminer l'identité de l'évêque Barnabas, qui fut sans doute le donateur du triptyque.

Malheureusement les listes épiscopales ne font connaître que deux évêques Barnabas, par hasard contemporains, dont l'un occupa le siège de Nantes en 1338 et l'autre le siège de Badajoz de 1324 à 1348. Il faut donc constater que ces documents sont incomplets, ce que l'on sait depuis quelque temps par les archives du Vatican. C'est pourquoi l'inscription reste muette.



SAINT PIERRE ET SAINT PAUL. DÉTAIL DE LA MOSAIQUE DE LA CHAPELLE PALATINE DE PALERME, XII^e^ SIECLE.

La haute ancienneté du triptyque étant une fois reconnue, son indiscutable beauté suffirait à en faire une œuvre clunisienne, car on ne voit pas, dans l'état actuel de nos connaissances, quel autre centre de civilisation pourrait à pareille époque en revendiquer la paternité. Ce sont, d'ailleurs, des œuvres issues d'ateliers clunisiens ou cisterciens qui nous ont permis de fixer son âge approximatif.

Nous ne pouvons, cependant, nous en tenir à ces remarques.

L'origine clunisienne se confirme lorsqu'on se reporte aux travaux d'un médiéviste aussi qualifié que M. J. Calmette. « Le réalisme individuel, le mouvement spontané et la draperie [ample et savante], observe-t-il, c'est là à travers les manifestations de la plastique bourguignonne comme un triple critérium. » On le distingue assez dans le triptyque.

DÉTAIL DE LA CHASSE EN ÉMAIL DE GIMEL (CORRÈZE), XII[e] - XIII[e] SIÈCLES. ON RAPPROCHERA DES ÉLÉMENTS CORRESPONDANTS DU TRIPTYQUE LA FRISE ARCHITECTURALE ET LES BASES TRAITÉES EN CHAPITEAUX INVERSÉS.

PLAQUE TOMBALE DE GEOFFROY PLANTAGENET, VERS 1180. ÉMAIL LIMOUSIN (MUSÉE DU MANS). ON NOTERA L'ENCADREMENT ET LES BASES DES COLONNES, LE MOUVEMENT DU BRAS DROIT, LE DESSIN DE LA MAIN ET DE L'ÉPÉE, LE DESSIN DE LA BOUCHE ET DES SOURCILS, DONT LE DÉPART EST MARQUÉ D'UN TRAIT VERTICAL ENCORE INDIQUÉ SUR LE VISAGE DU SAINT PIERRE DU TRIPTYQUE.

VIERGE ALLAITANT. DÉTAIL DE LA PLAQUE D'IVOIRE ROMANE COUVRANT L'ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT-SAUVEUR DE METZ. (Bibliothèque Nationale manuscrit latin 10.438.)

SCÈNE TIRÉE DE L'APOCALYPSE FIGURÉE, FIN DU XII[e] SIÈCLE. (Bibliothèque Nationale manuscrit latin 1.366, f° 55 verso.) ON NOTERA LE STYLE DE LA FRISE.

DÉTAIL DE LA CHASSE DE LIGNAN, ÉMAIL DE LIMOGES DU XIII[e] SIÈCLE. (MONTPELLIER, MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE.) ON NOTERA LES BASES FEUILLUES ET L'ACHÈVEMENT DE LA STYLISATION DE LA FRISE.

Cette origine se trahit nettement encore par quelques autres caractères. On sait qu'à Cluny et dans la plupart de ses filiales de Bourgogne — à Charlieu, à Semur, à Montceaux l'Étoile — les feuillages, parfois rehaussés de couleur verte, ne recouvraient pas seulement les chapiteaux, mais les bases de colonnes et les socles eux-mêmes, formule décorative tout à fait particulière, qui se retrouve à Ganagobie avec des atténuations. On sait aussi que le roman bourguignon a couramment employé le berceau et l'arc brisés. Chapiteaux à feuillage, bases feuillues, arcs brisés, le triptyque nous les donne.

Ces stigmates de style reçoivent un appui du thème de la composition, qui, après nous avoir éclairés sur les temps, nous éclairera sur les lieux.

La maternité divine a reçu dans la mariologie rénovée de Cîteaux un supplément d'efficacité : source de la pureté de Marie dans la pensée augustinienne, elle répand ses effets sur toute la vie antérieure de la Sainte Mère dans l'enseignement de saint Bernard et apparaît plus que jamais comme le point culminant de la destinée de la Vierge. De là cette exaltation sublime qui inspirera au prédicateur de croisade des chants de pur poète et qui lui fera consacrer à la Mère de Dieu toutes les églises cisterciennes. Une Salutation gravée au portail même de Cîteaux annonça que l'Ordre tout entier combattait sous l'égide de Marie, révérée comme la Sainte Mère, *Sancta Parens*. Sa liturgie fit une place de plus en plus glorieuse au culte de la Vierge, dont les quatre fêtes étaient déjà célébrées avec une solennité particulière.

Au culte de Marie, l'Ordre associa étroitement le culte des saints apôtres Pierre et Paul, que saint Hugues avait recommandé à toutes les maisons filles dès la fin du XI[e] siècle, exécutant, à vrai dire, comme une charge de la charte de fondation de Cluny. Le duc Guillaume d'Aquitaine avait en effet formellement déclaré dans l'acte de 909 qu'il « donnait et livrait aux apôtres Pierre et Paul le village de Cluny ». Aussi bien la grande abbatiale mère leur avait-elle été dédiée, et plus d'un prieuré fit sculpter à son portail aux côtés du Christ les images des deux disciples. Ce puissant patronage alla jusqu'à s'exprimer dans les armoiries de l'Ordre, composées des deux clefs « en sautoir » et de l'épée « en pal ».

La représentation de la Vierge-Mère entre les deux chefs apôtres atteste donc très explicitement l'origine bourguignonne du triptyque.

Œuvre du XII[e] siècle — disons prudemment par égard pour la longévité des formules de style : des dernières années du XII[e] siècle — le triptyque Barnabas, issu de Bourgogne, se situe en tête de la série chronologique des tableaux connus.

Il aura suffi d'entr'ouvrir le dossier de ce retable exceptionnel pour dégager la certitude que son auteur a connu les temps épiques de Philippe Auguste et de Richard Cœur de Lion et qu'il avait vibré dans sa jeunesse aux appels de saint Bernard.

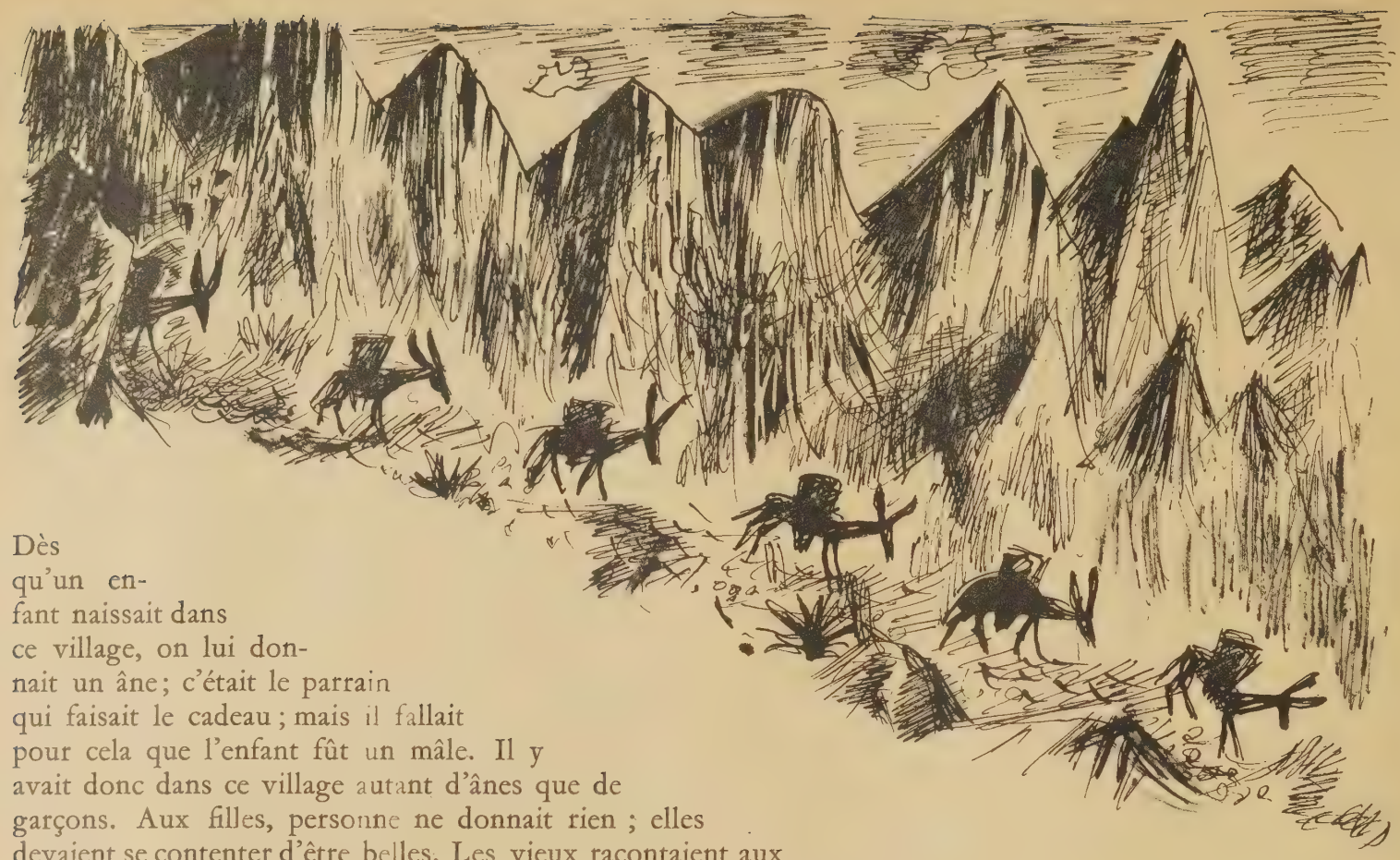
Il n'est donc pas excessif de dire que cet insigne monument de notre histoire nationale témoigne indiscutablement de *l'antécédence* de la peinture française en ces grands siècles du moyen âge, où la primauté de Cluny se confondit avec la primauté de la France.

Le Miracle de l'Ane

conte par la princesse BIBESCO.

ILS étaient nés le même jour, presque à la même heure, dans un beau et pauvre village de Sicile accroché au flanc de la montagne, à mi-côte entre la mer et ce fameux volcan qui couve son feu sous la neige.

La paroisse s'appelait Asinelli ; son église était consacrée à la Vierge des Anes, on la nommait, dans le pays, Sancta Maria del Asinello.



Dès qu'un enfant naissait dans ce village, on lui donnait un âne ; c'était le parrain qui faisait le cadeau ; mais il fallait pour cela que l'enfant fût un mâle. Il y avait donc dans ce village autant d'ânes que de garçons. Aux filles, personne ne donnait rien ; elles devaient se contenter d'être belles. Les vieux racontaient aux enfants que l'usage datait du temps du Christ et que c'était pour honorer l'âne de la crèche qu'on offrait aux nouveau-nés pour compagnon ce frère aux longues oreilles. Au jour solennel du baptême, on le menait devant l'église, où le prêtre le bénissait. Tout parrain avait soin de choisir pour son filleul un ânon parmi ceux qui venaient à peine de naître, de sorte qu'il grandissait avec l'enfant.

Tout d'abord, c'était son jouet ; plus tard, il deviendrait son gagne-pain. Il n'en aurait pas d'autre dans ce monde volcanique, sur cette montagne aride et neigeuse où rien ne pousse de ce que l'homme peut manger. Ainsi de Mario et de son âne Manoël. Tous deux avaient vu le jour à l'aube de Noël, après la messe de minuit. Mais la mère de Mario était morte en lui donnant la vie. L'enfant fut nourri du lait de l'ânesse.

Manoël était le frère de lait de Mario.

« Hauts les monts — Blanches les neiges de l'Etna, voisines du ciel — Brûlante est la ville de Catane couchée sur la mer », dit la chanson des ânier.

« Hue ! mon petit âne, hue ! — Va chercher la neige là où elle est — Porte-la où elle n'est pas — Dans la ville assoiffée où les hommes désirent des glaces, comme ils désirent les femmes, jusqu'à la folie ! — Va ! mon trotte-menu ! — Va ! mon petit évêque ! — Va ! ma violette blanche ! — Va !... »

C'était avec ces paroles, et d'autres plus folles encore et plus tendres, que les garçons encourageaient leurs petits ânes sur l'étroit sentier en lacet qui serpente entre abîmes et précipices.

Ils quittaient leur village au coucher du soleil ; on les voyait monter en longue caravane sur la paroi glissante de la montagne.

Les ânes avaient le pied aussi sûr que des chèvres. Chaque ânier suivait son âne et mettait son pied où l'âne avait mis le sien.

Ils arrivaient ainsi aux champs de neiges éternelles. La blanche récolte se faisait la nuit ; ils moissonnaient à la clarté des étoiles. Ils redescendaient avant l'aube, chacun avec sa petite lumière, comme une procession de vers luisants.

Ils revenaient chargés de paniers remplis de neige ; par crainte qu'elle ne fondît en route, on la recouvrait de palmes cueillies dans les jardins de Catane.

Les ânes devaient arriver sur le marché de la ville brûlante avant le lever du soleil.

Les attendaient sur le carreau des halles tous les fabricants de sorbets. La neige très dure de l'Etna sert à fabriquer les « cassate », ces friandises glacées, de plusieurs couleurs, disposées en tranches de pistache, de citron, de framboise, de vanille et d'amandes amères, dont tous les Siciliens raffolent.

Et c'était un plaisir de plus pour les voluptueux de la ville, paresseusement assis aux terrasses des cafés et savourant leurs glaces, de suivre du regard, ou bien avec leur longue-vue, l'ascension pénible et la descente courageuse des petits ânes auxquels ils devaient leurs délicieux rafraîchissements.

Vu à grande distance, comme ces gens les voyaient, il est très vrai qu'un âne ressemble à un bonnet d'évêque et plus encore à une violette, à cause de ses oreilles pointues.

C'était ce que Mario savait à présent, car plusieurs fois déjà il s'était assis à la terrasse d'un café de la ville pour y manger des glaces avec une fille.

Il était très rare qu'un garçon d'Asinelli consentît à se mêler aux citadins, à goûter à leurs plaisirs en laissant à un autre le soin de ramener son âne au village. Ce fut pourtant ce qui arriva pour Mario. Il avait dix-neuf ans ; il était beau de corps et de visage, et la fille perverse qui l'avait séduit était plus vieille que lui de plusieurs années. Elle s'appelait Carmela et venait de Naples avec son père, qui était directeur de cirque.

La grande représentation qui devait donner définitivement la fortune à Dom Pompao Pomposo, père de Carmela, avait été plusieurs fois décommandée.

Il avait annoncé partout dans la ville qu'après ce dernier grand spectacle, qui serait son apothéose, il vendrait les animaux de sa ménagerie. Puis il irait vivre heureux, avec sa fille, pour le reste de ses jours, dans le palais de ses pères et de ses rêves, on ne savait pas où.

Mais la girafe s'était cassé une jambe en débarquant du navire qui l'avait amenée ; il avait fallu l'abattre. Mais les trois singes et le chien savant étaient morts d'indigestion, disait Dom Pomposo en s'arrachant les cheveux. Mais les mauvaises gens disaient qu'ils étaient morts plutôt de faim...

Le phoque, lui, était mort de chaleur, dès en arrivant à Catane. Il ne restait plus au directeur du cirque qu'un seul lion, et les ressources de son esprit, pour frapper un grand coup avant de disparaître. Le cirque était en faillite. C'est alors que le diable survint dans cette affaire, sous la forme de Carmela, et tenta très visiblement Dom Pomposo. Avec le prix de la peau de sa girafe, vendue à un tanneur des environs, il fit coller des annonces partout dans la ville ; il fit aussi crier sur les places publiques, au son du tambour, qu' « au jour dit, à l'heure dite, au cirque Dom Pomposo, on verrait un lion dévorer un âne ». On s'arracha les places. Les billets se vendirent comme par enchantement.

Il fallut en faire imprimer d'autres ; chacun dans la ville voulait voir ce spectable renouvelé de Néron. Restait à trouver l'âne. Il n'y en avait pas dans la ville, où les gens, par sot orgueil, préféraient les chevaux, même les maigres et les poussifs. Il fallait un âne.

Un entrepreneur de spectacles se doit de ne pas tromper son public; les affiches et les crieurs avaient annoncé que c'était bien un âne qui serait dévoré par un lion. Mais où le trouver ? L'hôtelier de l'auberge habitée par Dom Pomposo, craignant, si la représentation manquait, de n'être pas payé et devinant que son hôte était en difficulté d'argent, lui désigna le chemin du village des ânes, là-haut, sur la montagne. Il l'engagea vivement à s'y rendre. C'est ainsi qu'un matin le père de Carmela fut vu par la petite

Benedetta, qui sortait de l'église. Il errait dans les rues étroites d'Asinelli, en quête d'un âne qu'il pourrait acheter, mais toutes les portes se fermaient devant lui, celles des maisons et celles des cours où les ânes avaient leur crèche. Le lendemain, Mario ne rentra pas avec les ânes quand ils revinrent du marché. Il était resté à la ville. Manoël, qui connaissait le chemin, retourna seul à la maison ; la porte lui en fut ouverte par Benedetta ; elle s'assura qu'il avait du foin dans sa mangeoire ; pour lui, elle s'en fut puiser de l'eau à la fontaine ; elle lui dit de ces jolies choses que Mario savait lui dire ; elle l'appela « Monseigneur l'Evêque, mon hirondelle, ma violette, mon joli petit lapin » ; elle le baisa sur les deux oreilles.

Et lui, pour récompense, la regardait de ses beaux yeux d'âne, où toute la sagesse, la douceur, la tristesse et la résignation du monde semblent s'être reflétées pour toujours comme dans un miroir. Des yeux qui ont vu Notre-Seigneur, pensait Benedetta.

Quand elle eut nettoyé la litière et tiré sur lui le loquet, elle s'en fut prier à l'église.

Benedetta aimait Mario. Elle avait beau n'avoir que quinze ans, c'était une fille capable de tout comprendre.

Elle craignait qu'il n'arrivât malheur à Mario.

En sortant de l'église, elle entra dans sa maison, prit son châle noir, passa un panier de fleurs à son bras et descendit vers la ville par l'unique chemin, qui était celui des âniers ; elle pensait bien que si Mario revenait chez lui ce soir-là elle le rencontrerait en route.

Elle le rencontra, en effet. Il était en compagnie de Carmela.

Elle tira son châle sur sa figure et passa près d'eux sans les voir, comme une aveugle.

Quand elle arriva dans la ville, il était déjà tard. Des lumières brillaient dans tous les cafés, la nuit venait, et sur les terrasses les gens parlaient de la fête qui aurait lieu le lendemain.

C'était le jour choisi pour la grande représentation. Tout en savourant leur glace, les gens se demandaient entre eux si Dom Pomposo serait lui aussi dans la cage et combien de temps il faudrait au lion pour dévorer l'âne et si l'âne se défendrait.

Benedetta fut saisie d'horreur en entendant leurs propos. Elle avait mis dans son panier, avant de quitter sa maison, des bouquets de ces fleurs de montagne dont les gens de la ville aiment la fraîcheur. Elle circulait entre les tables en les offrant. Tout en vendant ses bouquets d'iris sauvages et de cyclamens des rochers, elle écoutait les conversations. C'est ainsi qu'elle entendit parler de ce que tout le monde savait dans la ville, de ce que tout le monde ignorait dans son village.

Quand le directeur du cirque était venu chez les gens de la montagne pour leur acheter un âne, personne n'avait soupçonné son intention. Les gens d'Asinelli ne vendaient pas leurs ânes, et c'était tout.

A présent, Benedetta savait ce qui allait arriver, avant que cela arrive, comme savent les

voyantes. L'amour l'avait rendue sorcière. Son panier vide à son bras, elle reprit le rude sentier qui menait à son village.

Quand elle y arriva, pas une seule lumière ne brillait derrière les vitres des maisons, où la lune couchante se reflétait comme dans une glace.

Elle poussa la porte qui menait dans la cour de la maison de Mario. Le chien n'aboya pas. Elle tira le loquet : la hutte était vide.

L'âne n'était plus dans sa crèche.

Elle cria : « Manoël !... Mario !... » Personne ne répondit.

Dans la ville brûlante, la foule se dirigeait vers le cirque où Pompeo Pomposo recevait les spectateurs, debout sur un tréteau drapé de velours rouge.

Dans le village, où la fraîcheur des neiges éternelles se reflétait dans les yeux de l'Enfant, au pied de la statue de sainte Marie des Anes, la petite Benedetta priait.

Elle parlait familièrement à la Vierge comme à une personne présente et qui sait écouter ; elle la conjurait de sauver l'âne de Mario, de le retirer vivant de la gueule du lion, qui à cette heure était en train de le dévorer ; elle la priait très humblement de faire ce miracle, au nom de l'âne de la Nativité dont le souffle avait réchauffé l'Enfant dans la crèche, en souvenir de l'âne qui les avait portés jusqu'en Egypte et pour l'amour de celui qui était entré à Jérusalem en marchant sur des rameaux.

Cependant qu'en bas, dans la ville, les spectateurs, qu'ahurissaient les boniments de Dom Pomposo, entendaient déjà grincer les roues de la cage que les valets du cirque poussaient dans l'arène.

Mario attendait dehors. Il maudissait Carmela, qui le méprisait d'avoir refusé le spectacle après qu'il eut livré le sang de son frère.

Il n'attendit pas longtemps. Les cris de la foule l'avertirent.

Quand il entra, les spectateurs vociféraient, hurlaient, jetaient leurs chapeaux, brisaient leurs chaises et en lançaient les morceaux sur la cage où le lion, couché aux pieds de l'âne qui tremblait de tous ses membres, léchait ses pattes en expirant.

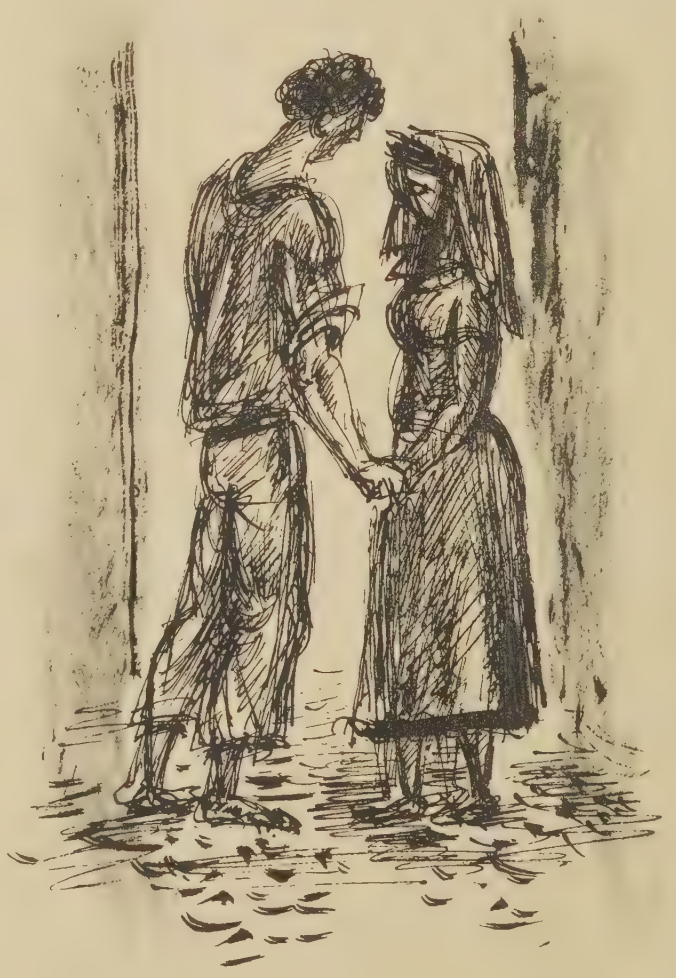
Dom Pomposo, à qui tous les spectateurs volés du spectacle réclamaient leur argent, s'était enfui sous les huées et les coups, emmenant Carmela, furieuse.

Midi sonnait au clocher de Sancta Maria del Asinello et les gens sortaient de la grand-messe, car c'était un dimanche, lorsque Mario parut sur la place du village, poussant son âne devant lui.

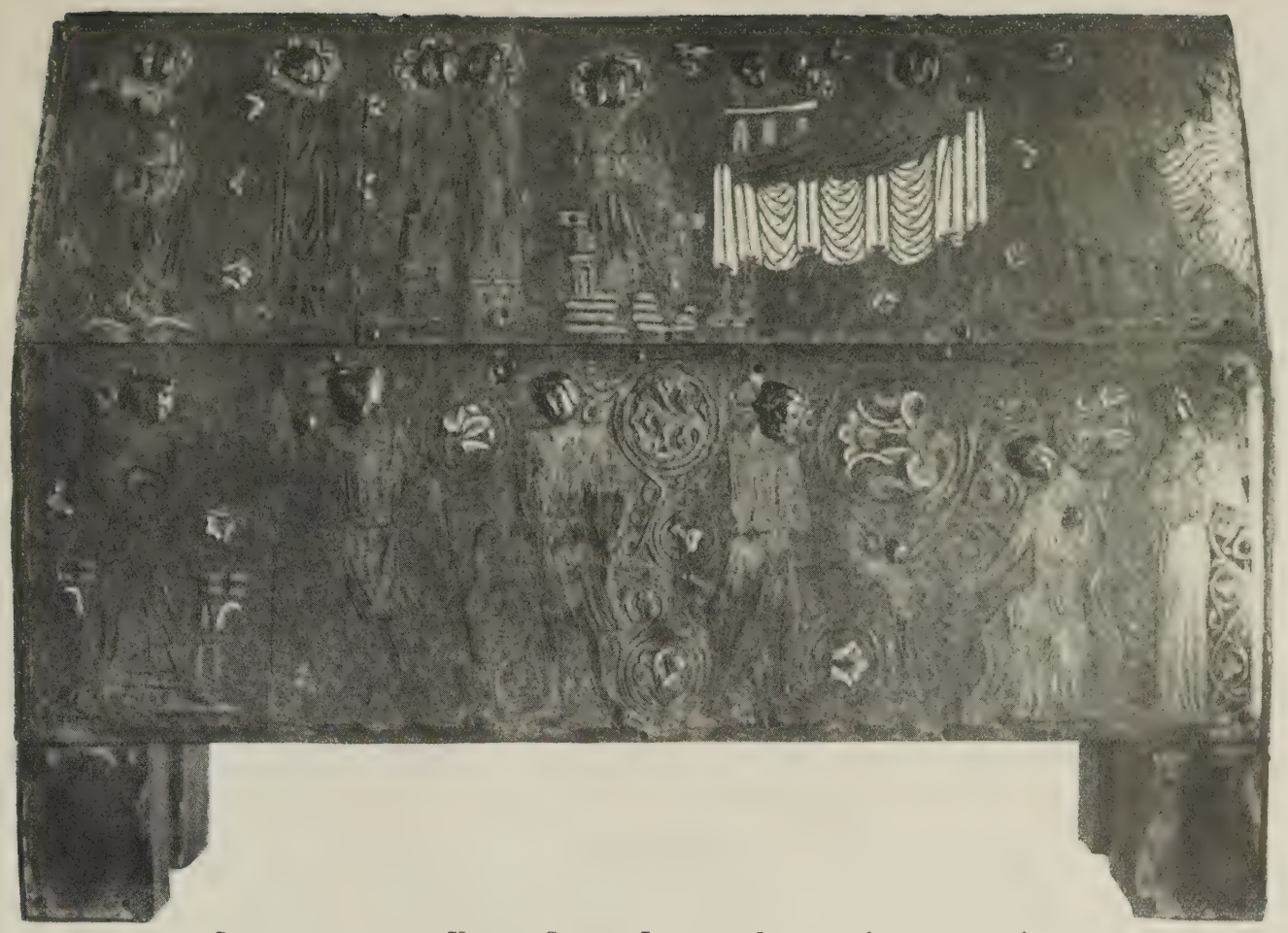
Benedetta passa sans les regarder. Mais Mario en la voyant s'agenouilla.

Le bruit que c'était la Vierge qui avait sauvé l'âne pour sauver Mario du péché se répandit dans le village avec la rapidité du vent.

Le curé fit sonner les cloches. Elles sonnèrent si longtemps que Benedetta sortit de sa maison pour savoir ce qui était arrivé. Elle rencontra Mario. Il lui prit la main. Alors, elle crut à son miracle.



ILLUSTRATIONS DE MARC SAINT-SAENS



Chasse dite de la Vie du Christ. Limoges, 1re moitié du xiiie siècle.

Cette chasse, qui appartient au musée de Cluny, présente la particularité très rare d'être entièrement consacrée a la Vie du Christ et presque uniquement a l'Enfance. Sur la face, on voit de gauche a droite, au couvercle : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, qui a donné prétexte a un bel effet de draperies en émail blanc. Sur la caisse, a gauche : Hérode, assis sur un trône, donne l'ordre du massacre des Innocents, qui s'exécute sur-le-champ sur la droite de la chasse.

LA NATIVITÉ

dans les émaux limousins des XII^e^ et XIII^e^ siècles

par PIERRE VERLET, CONSERVATEUR AU MUSÉE DU LOUVRE

Les émaux limousins du xiie et du xiiie siècle existent encore aujourd'hui par milliers, épars dans le monde entier. Quelques-uns seulement représentent des scènes de la Nativité ou de l'Enfance du Christ. D'où vient donc que les « Enfances Jésus », si chères et familières aux imagiers du moyen âge, aient été comme dédaignées par les émailleurs de Limoges ? Comment se fait-il qu'un sujet universel et chrétien comme celui-là ait échappé à leur art, dont l'inspiration pourtant est presque uniquement religieuse ?

L'un des caractères de ce qu'on appelait, à la plus belle époque de sa floraison, dans tout le monde chrétien, *opus lemovicense*, l'œuvre de Limoges, est d'être anonyme. Anonymes, les auteurs dont nous ignorons presque tout. Anonymes, d'ordinaire aussi, les sujets.

Les innombrables châsses, plaques ou boîtes que produisit Limoges n'offrent dans la plupart des cas aucun caractère iconographique précis. L'artiste inconnu qui en a buriné ou émaillé avec une âpreté voulue les figures n'a pas pour autant désigné celles-ci. Pour un Christ en croix, pour un Dieu de majesté, pour une Vierge en gloire, il y a dix personnages debout, apôtres impossibles à distinguer les uns des autres, saints qu'aucun attribut ne permet de nommer. Ces petits détails auxquels l'amateur ou l'historien s'attache pour retrouver le sujet qu'il a sous les yeux, le couteau de celui-ci, la barbe de celui-là, les pieds nus des apôtres, les signes traditionnels que

Revers et paroi latérale de la chasse dite de la Vie du Christ reproduite a la page précédente. (Musée de Cluny.)

L'histoire se poursuit ici d'abord a la caisse. A gauche, l'Adoration des mages (on notera le costume du premier mage, a gauche, vêtu de la cotte d'armes, tel un chevalier du temps de saint Louis) ; l'un des mages s'agenouille devant Notre-Dame, trônant et portant l'Enfant, qui se trouve, peut-être a dessein, juste au centre de la chasse. A droite, la Présentation au temple. L'habitude que prirent au XIIIe siècle les émailleurs limousins de rajouter des têtes en cuivre et en relief donne du pittoresque a la Fuite en Égypte. A droite, le « Noli me tangere ».

Les chasses de Limoges s'ouvraient rarement au revers et encore moins a la face. Les plaques de cuivre qui les constituaient étaient fixées sur un coffre de bois. Les reliques étaient logées dans la chasse soit a l'aide d'un petit volet de bois aménagé dans l'armature de bois sous la chasse, soit au moyen d'un vantail de cuivre émaillé disposé sur la paroi latérale. C'est ce procédé qui fut appliqué a la chasse dite de la Vie du Christ. Il est rare que les figures des côtés (saints, prophètes ou apôtres) aient une relation iconographique avec les faces principales.

Chasse dite de la Vraie Croix. Limoges, Ire moitié du xiiie siècle. (Église Saint-Sernin de Toulouse.)

Cette chasse, dont la formé est rare, a été montée au xvie siècle sur le socle anachronique et disgracieux qui la supporte aujourd'hui. Elle représente l'invention de la Sainte-Croix et le transfert a Toulouse de certaines de ses reliques. Les scènes du couvercle n'ont, sauf une, aucun rapport avec celles de la caisse. Outre les Saintes Femmes au Tombeau et un Christ en gloire, il n'est pas douteux qu'il faille voir, quatre fois répétée, la Salutation Angélique dans ces anges aux grandes ailes qui s'inclinent devant une figure debout et nimbée.

se transmirent les imagiers et les auteurs pour permettre aux fidèles de reconnaître et d'honorer *leurs* saints, n'existent ici que bien rarement. Certes, quelques châsses et quelques coffrets, certaines crosses ou reliquaires représentent un saint déterminé, un épisode, une histoire, une légende que l'on peut lire sans équivoque. Mais ce sont là des exceptions.

Si l'on évoque la foule des saints qui peuplent l'émaillerie limousine, c'est avant tout une foule anonyme et muette qui se presse dans le souvenir. Cette foule est brillante, bariolée de couleur, couverte d'or, mais elle est figée dans un silence et dans une impersonnalité qui surprennent.

Seules échappent à cette règle un certain nombre de pièces qui concernent des saints locaux ou qui furent l'objet de commandes spéciales. Quelques autres, qui touchent à l'Enfance du Christ, se détachent également de cette énorme masse silencieuse. Ces dernières, par leur petit nombre et leur sujet, n'en ont à nos yeux que plus de prix.

Constater leur rareté n'est pas expliquer les raisons de cette rareté. Un climat peut être favorable à l'épanouissement d'un thème ; mais le style ou la technique, en détourner les artistes. C'est probablement ce qui se produisit à Limoges.

Le drame liturgique fournissait à nos émailleurs l'occasion de traduire, de dessiner, d'illustrer dans leur œuvre quotidienne le spectacle extraordinaire qu'à certaines fêtes leur offrait l'abbaye de Saint-Martial. M. Emile Mâle a montré comment l'un d'eux tout au moins sut tirer profit du drame des Vierges sages et des Vierges folles ; il a souligné également l'influence du drame de Noël. Et, de fait, plusieurs émaux représentent les gestes des rois mages tels qu'ils sont indiqués dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges. « *Accedunt Magi et, genu flexo, primus dicit... Unus eorum elevat manum ostendentem stellam.* » Sur la belle plaque de l'abbaye de Grandmont, qui appartient aujourd'hui au musée de Cluny, l'un des mages fléchit le genou, tandis que l'autre, de sa main levée, montre l'étoile. La reproduction dans l'émail pouvait aisément découler de la représentation sacrée.

Pourtant le souvenir et l'impression laissés par le drame liturgique ne suffirent point à multiplier les images tirées par nos émailleurs du cycle de la Nativité. Leur clientèle les y aurait volontiers poussés. Que de scènes de l'Enfance du Christ, de l'Annonciation à la Présentation au Temple, nous a données dans la sculpture et plus encore dans l'enluminure ce même xiiie siècle ! Mais quelque chose paraît avoir retenu ces artistes de traiter librement un sujet entre tous délicat et tendre. Et c'est peut-être leur métier même.

Par leur origine provinciale et rude, par leur éloignement de ce

Chasse dite de l'Enfance du Christ. Ateliers parisiens (?), dernières années du XIIIe siècle. (Musée de Cluny.)

Cette chasse, qui est presque uniquement consacrée a l'Enfance du Christ, n'est peut-être pas l'œuvre des émailleurs limousins, mais plutôt de ceux de Paris, qui, aux environs de 1300, commençaient a prospérer. Les scènes devraient, pour conserver l'ordre chronologique, se lire d'abord sur la moitié gauche du couvercle (l'Annonciation, la Visitation), puis a la caisse (Nativité, Annonce aux bergers, Adoration des mages), enfin sur la moitié droite du couvercle. (Présentation de Jésus au temple, Fuite en Égypte.)

centre naissant des arts dont, au XIIIe siècle, Paris et l'Ile-de-France pouvaient déjà revendiquer le titre, par l'atmosphère encore toute romane dont les sculptures, les fresques, les monuments du centre de la France les entouraient, les émailleurs limousins étaient plus enclins à la grandeur et à la force qu'à la joliesse et à la grâce. De plus, leur technique, où les cernes des cloisons accusent de façon brutale le dessin, les rattachait au vitrail ou à la fresque. Même dans de petites plaques, leur art devait être monumental et roman.

Rien n'est sévère comme l'art de l'émail champlevé tel qu'il se pratiquait aux XIIe et XIIIe siècles. Art de chaudronnier d'abord, dans le planage et la préparation de la plaque de cuivre. Art de graveur un peu vif dans le travail d'épargne et d'enlevage ensuite pratiqué sur la plaque, où d'épaisses cloisons sont réservées dans le cuivre pour séparer les couleurs et former le dessin. Art de coloriste violent, qui travaille d'abord dans la grisaille, presque dans l'inconnu, lorsqu'il prépare, d'une façon toujours empirique, ses boulettes de sable et de minéraux mélangés, dont à la cuisson surgira l'émail ; la lutte avec le feu, qui en définitive est ici le véritable peintre — un peintre fantasque et plein d'imprévu — impose à l'émailleur une dureté qui le force à la simplicité ; c'est le feu qui donne la couleur et la laisse apparaître dans sa brutalité. Art enfin de rapide polisseur, qui à larges passages de meule fait briller les couleurs sorties du four, tandis que la dorure, elle aussi hâtivement faite au mercure, s'obtient par un nouveau recours au feu. Le bras, plutôt que la main, agissant à grands coups de

CHASSE DITE DE L'ADORATION DES MAGES. LIMOGES, 1RE MOITIÉ DU XIIIE SIÈCLE. (MUSÉE DE GUÉRET.)

L'ART NAIF DES ÉMAILLEURS DE LIMOGES APPARAIT BIEN SUR CETTE PETITE CHASSE, QUI EST LE TYPE MÊME DE LEUR PRODUCTION COURANTE. SUR LA CAISSE ILS ONT REPRÉSENTÉ L'ADORATION DES TROIS ROIS MAGES, DONT LES SILHOUETTES, AUJOURD'HUI DÉDORÉES ET NOIRATRES, SE DÉCOUPENT SUR LE FOND BLEU PARCOURU DE RINCEAUX ; LA VIERGE POSSÈDE TOUTE LA MAJESTÉ DES VIERGES ROMANES DU CENTRE DE LA FRANCE. NE CONVIENDRAIT-IL PAS DE VOIR SUR LE COUVERCLE UNE REPRÉSENTATION DE PÈLERINS VENUS VÉNÉRER, A COLOGNE, LES RELIQUES DES TROIS ROIS ?

marteau, de burin ou de meule, voilà, avec le feu, le principal ouvrier. Le cuivre et les produits mêmes dont on fait les vitraux, voilà les matériaux.

On conçoit que ce métier et cette technique n'incitaient guère à la tendresse. Le style s'en ressent. Rien d'étonnant qu'il soit d'une redoutable grandeur.

La couleur même des émaux champlevés de Limoges n'a rien de doux. Elle est d'une audace intransigeante. Elle est toute de franchise et de véhémence, comme le sont, à peu près au même moment, la fresque et le vitrail. Elle perdra un peu d'intensité à la fin du XIIIe siècle, mais pendant les cent ans que dure la grande période de l'émaillerie limousine, d'environ 1150 à 1250, elle est d'une intensité magnifique et ne connaît ni tons neutres, ni demi-teintes. La palette est réduite et simple : un vert, un bleu turquoise, un blanc, parfois un peu de rouge ou de jaune, et surtout le célèbre bleu lapis, dont on peut admirer la profondeur, mais auquel il faut reconnaître une certaine dureté terrible qui s'accorde admirablement avec le style.

Dire de l'art de Limoges qu'il est au temps de saint Louis resté sauvage serait faux ; mais il est le contraire de subtil. Il est le fait d'artisans plus proches de la nature que de la civilisation, avec tout ce que cela comporte de brutalité et de rudesse, de vigueur et de fruste magnificence, de science simple des couleurs, de dédain pour le « fignolé ». Si l'on compare l'œuvre champlevée de Limoges au travail exécuté moins d'un siècle plus tard par un groupe d'imagiers, organisés eux aussi en ateliers et pour une

Crosse. Limoges, XIIIe siècle. (Cabinet des médailles, Bibliothèque Nationale.)

Entre la Vierge et Siméon, sur l'autel drapé de blanc, se tenait jadis l'Enfant, qui a disparu. Dans le réseau d'émail qui enserre avec richesse les personnages, on sent, malgré la rudesse des silhouettes, l'émotion que l'artiste a mise dans leur dialogue. La Mère confie l'Enfant au vieillard ; seul l'autel offre quelque solidité dans cette scène qui se découpe dans le vide et présente un étrange caractère aérien.

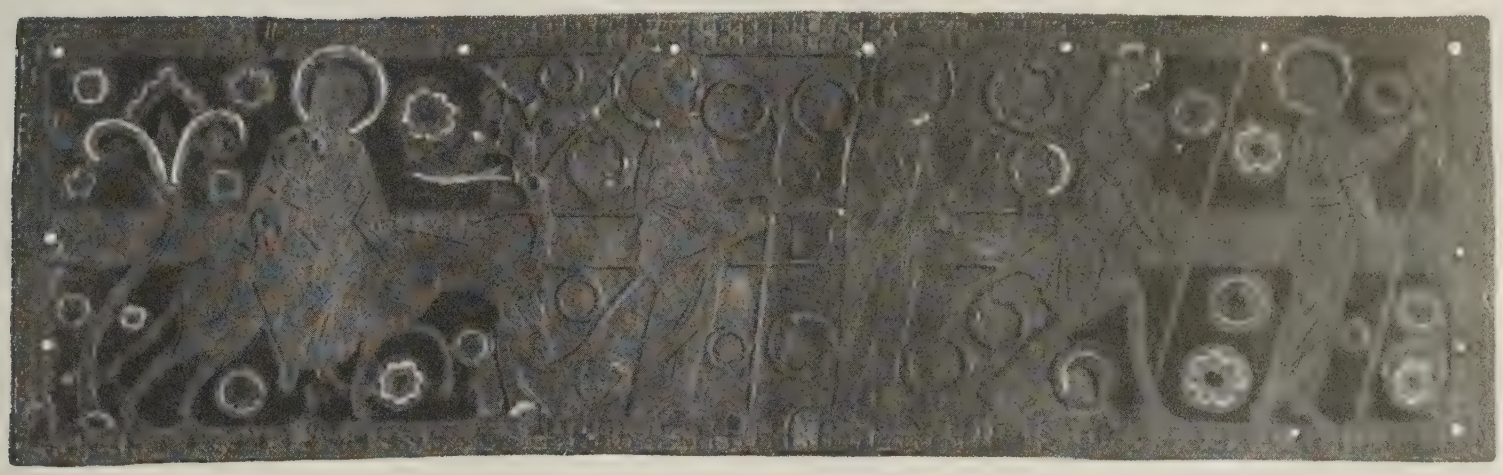
Plaque de retable ou de chasse. Limoges, fin du XIIe siècle. (Musée de Cluny.)

Personnages entièrement émaillés (sauf l'Enfant-Jésus, qui est déja de cuivre réservé avec la tête en relief), fond de cuivre uni et doré, enfin pois rouges sur le fauteuil de la Vierge, ce sont la autant de particularités du XIIe siècle. Le style est grandiose et la plaque une des plus belles qui soient. Elle provient probablement de l'abbaye de Grandmont. Il convient de noter la stylisation des draperies et la vivacité des couleurs, notamment les chausses des mages, les unes vertes, les autres bleues et noires, les autres rouges.

production quasi industrielle, qui connurent eux aussi un énorme succès dont ils furent également les victimes, je veux dire les ivoiriers parisiens du XIVe siècle, on sentira mieux comme un style, une matière, un milieu peuvent contribuer à l'évolution d'un art, au choix même de ses thèmes.

Les ivoiriers parisiens, guidés en cela par le culte de la Vierge-Mère, si splendidement épanoui en Ile-de-France au XIIIe siècle, se plaisent aux représentations de la Madone tendre et jouant avec son Enfant. Et tout naturellement la Nativité les attire. Comme ces humbles et charmants tailleurs d'images ont le goût des historiettes et des tableautins, comme les modèles abondent autour d'eux dans la sculpture de pierre, ils ont multiplié sur leurs plaquettes ou leurs diptyques les scènes de l'Enfance du Christ, la Crèche et l'Annonce aux bergers, l'Adoration des mages ou la Présentation au Temple, parfois la Fuite en Égypte. Le style aimable et doux du XIVe siècle se prêtait à merveille à ces thèmes, qu'ils ont d'ailleurs souvent opposés au cycle de la Passion en un contraste entre mystères joyeux et mystères douloureux. L'ivoire, facile à tailler, à gratter, presque à caresser, est si propice aux représentations de Jésus-Enfant ! Quelques rehauts de couleur, du bleu, du rouge, un peu d'or, venaient relever sans brutalité, d'un air un peu précieux, les plis des vêtements, les carnations, les chevelures, les architectures. L'accord entre la matière, le style et le sujet alors était complet.

Sans pousser trop loin la comparaison, on peut néanmoins trouver là une explication à la rareté des émaux limousins illustrant le cycle de Noël. Quelques châsses ou plaques de châsses représentant la Nativité ou l'Ado-



Plaque de chasse. Limoges, 1re moitié du XIIIe siècle. (Musée de Cluny.)

En partie désémaillée, cette plaque montre le rude travail du champlevé. Elle présente surtout un grand intérêt iconographique dans la représentation des « Enfances Jésus ». A gauche, la Fuite en Égypte, traitée a la manière accoutumée. A droite, un épisode emprunté aux évangiles apocryphes : dans une région infestée de brigands, celui qui sera plus tard au Calvaire le « bon larron» a pris l'Enfant-Jésus sur ses épaules et s'avance la lance a la main.

ration des mages, une ou deux crosses parmi les quelque deux cents cataloguées par M. Marquet de Vasselot figurant, avec un bel effet de drapé blanc, la Présentation au Temple, deux ou trois épisodes du Massacre des Innocents ou de la Fuite en Égypte, un certain nombre d'Annonciations ou de Visitations sur des châsses ou sur des crosses, tel est le bilan de ce qui nous reste aujourd'hui des émaux limousins des XIIe et XIIIe siècles sur le thème de la Nativité.

Le sujet attire les émailleurs, mais les difficultés techniques les épouvantent. Ils se sentent lourds et comme trop farouches devant les jolies scènes qu'ils aimeraient reproduire. Bien peu s'y essaient. Ils le font avec cette splendide gaucherie qui aujourd'hui nous enchante. L'exposition d'émaux champlevés limousins, qui, l'été dernier, à Limoges même, a célébré devant un large public venu de la France et de l'étranger la gloire de nos vieux émailleurs du moyen âge, a montré la vigueur et la beauté de leur art. La Nativité ne fut pas leur sujet favori, et eux-mêmes, peut-être, le regrettèrent autant que nous. Ceux qui abordèrent avec plus d'aisance ce joli thème furent leurs successeurs du XIVe siècle, avec une autre technique et sous un autre ciel.

LES TRÈS HAUTS ET TRÈS NOBLES SEIGNEURS ATTENDENT LEUR ENTRÉE EN SCÈNE DANS L'ANTICHAMBRE DU THÉATRE.

LA GRANDE TRAGÉDIE DE NATIVITÉ

TELLE QU'ELLE EST REPRÉSENTÉE DANS LA BONNE VILLE DE LIÉGE

PAR JACQUES CHESNAIS

A LIÉGE survit une charmante tradition populaire qui fait encore la joie des amoureux du passé et de tous ceux qui aiment à rêver de combats fabuleux, de chevaliers errants, de gestes nobles, de justice et d'amour.

C'est un spectacle de marionnettes qui, chose curieuse, ressemble étrangement par le style et la manière à celui que décrit Cervantes dans *Don Quichotte*.

Mais, dans l'ensemble du répertoire, la plus touchante des représentations à laquelle on puisse assister est, sans conteste, *la Naissance*, présentée sous le titre de *la Grande Tragédie de la Nativité*.

Le spectacle est donné la nuit de Noël, devant une salle pleine de gens du quartier, ouvriers accompagnés de leurs femmes et leurs enfants, auxquels se mêlent quelques bourgeois et édudiants.

A minuit, le rideau se lève sur un décor qui ne varie jamais et qui représente un lac dominé par un château fort. Sur les côtés, des arbres indiquent la forêt ; dans le lointain, des montagnes : une petite trappe s'ouvre à même le ciel pour permettre le passage de l'étoile sacrée.

Mieux que toute explication, voici quelques extraits de la pièce, tels qu'ils ont été sténographiés pendant des représentations *(d'après un jeu de Pierre Pinet)*.

JOSEPH *(entrant par la droite)*.

Ah ! depuis que j'ai vu ma voisine, je ne peux plus me tenir à l'ouvrage. Je vais donc aller *ver elle* et lui demander si elle *veuz* accepter mon cœur et ma main *(se jetant à corps perdu dans la coulisse)* :

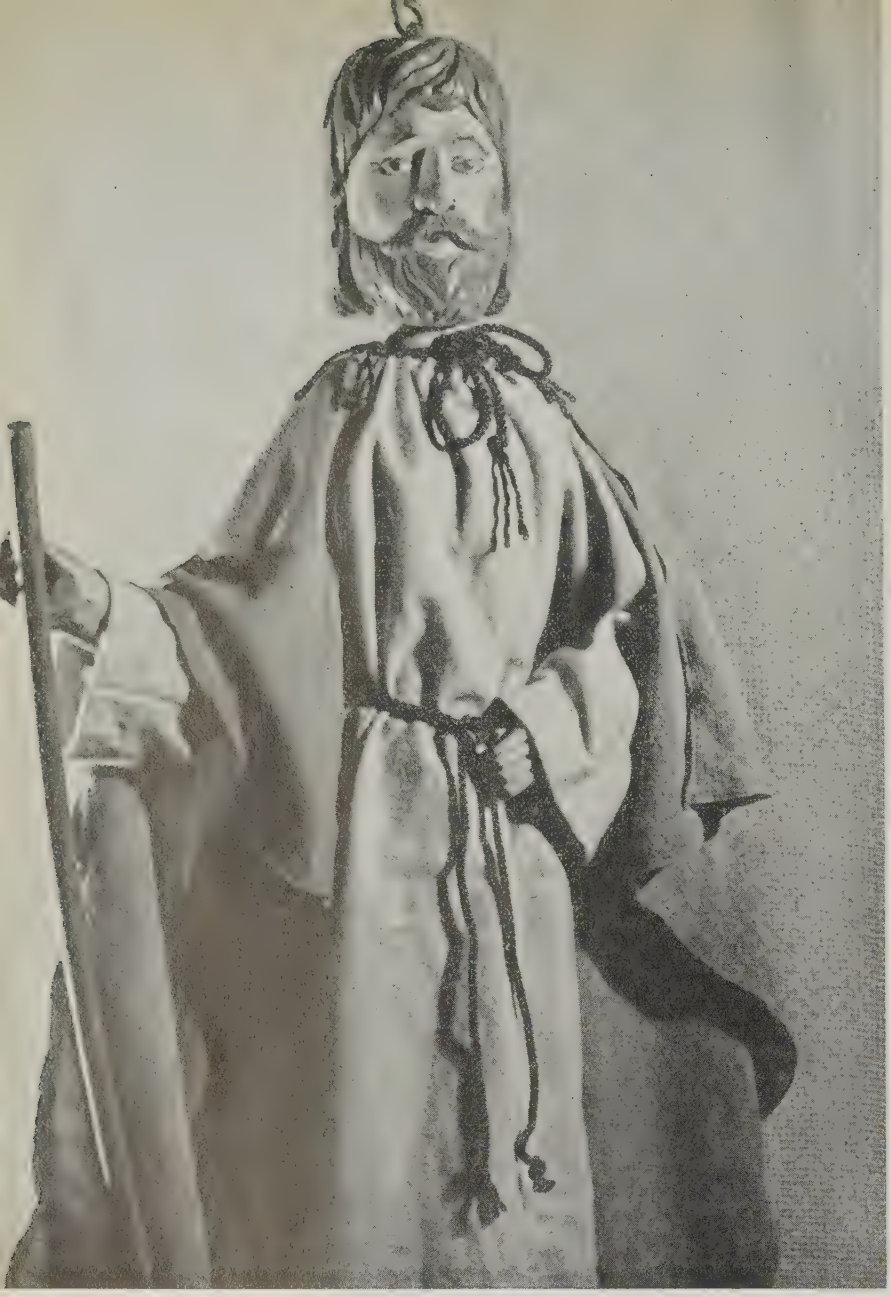
Marie, ma voisine !

MARIE *(qui arrive, voix flûtée)*.

Josève, Josève mon voisin.

JOSEPH.

Ah ! Marie, je viens vers vous pour vous demander si vous voulez accepter mon cœur et ma main.



MARIE.

Ah ! Josè*ve*, à quoi pensez-vous ? Je suis encore trop jeune et le peu que je gagne me suffit pour me nourrir. Donc, n'y pensez pas, Josè*ve*.

JOSEPH *(avec un soubresaut terrible qui doit dépeindre sa douleur).*

C'est bien, Marie *(il s'en va).*

Joseph demande encore une fois la main de Marie ; celle-ci refuse ; Joseph sort découragé, quand un ange apparaît à Marie.

L'ANGE.

Je vous salue, ô pleine de grâce, le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre les femmes.

MARIE.

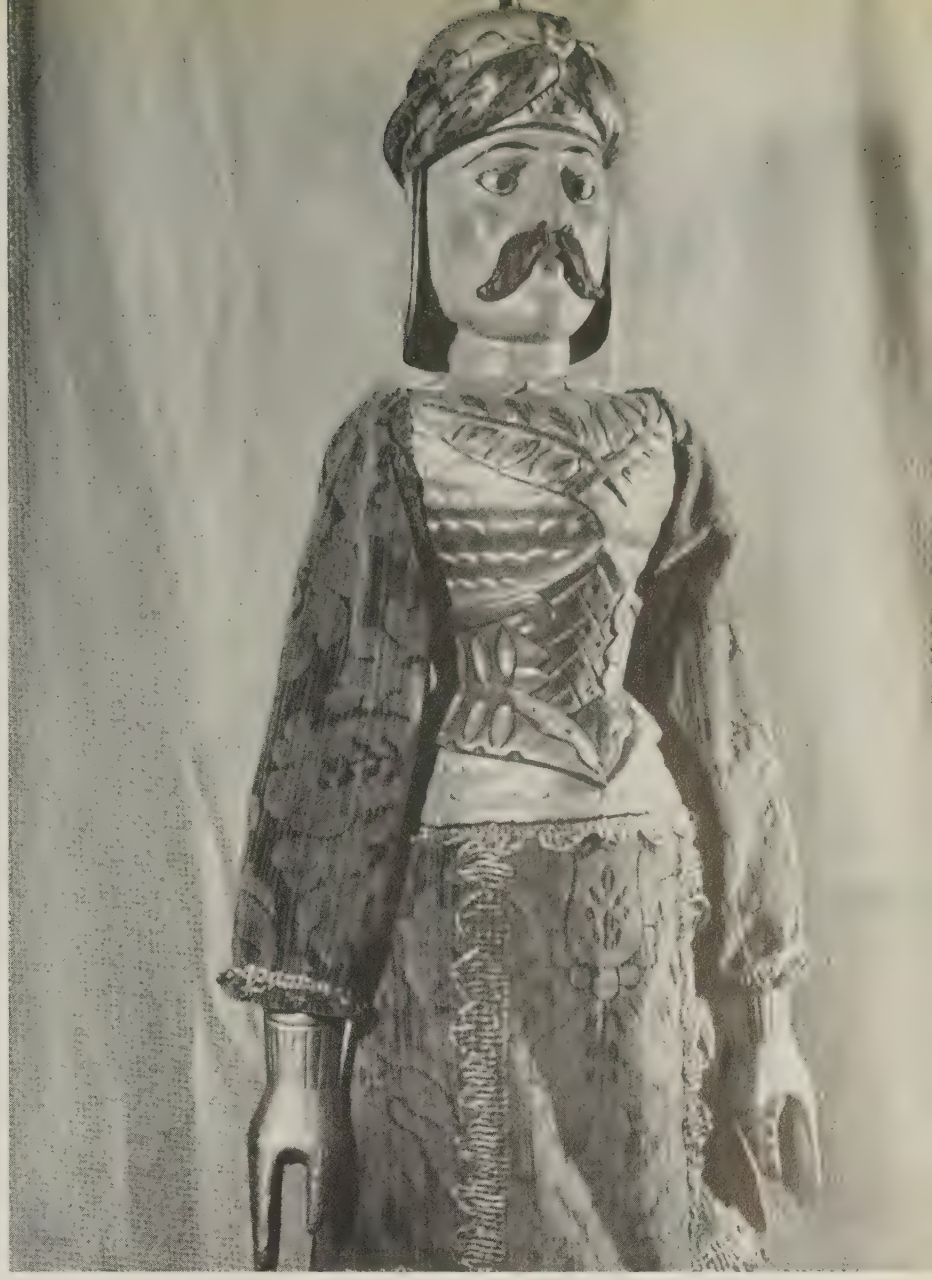
Mon bon Ange, je suis si trou*bleye* par ces paroles que je ne comprends pas ce que veut dire ce salut.

L'ANGE.

Ne craignez point, Marie, car vous avez trouvé grâce devant Dieu. Vous deviendrez enceinte et vous mettrez au monde un fi*ze* à qui vous donnerez le nom de Jésus. Il sera grand et sera-*t*-appelé le *fize* du Très-Haut. Le Seigneur Dieu lui donnera le trône de Davi*de* son père. Il régnera-*t*-éternellement sur la maison de Jaco*be* et son règne n'aura pas de fin.

MARIE.

Comment cela se fera-t-il, je vous prie, car je ne connais pas d'homme ?



Madame la très sainte Vierge Marie, tendre mère de Jésus.

Le très méchant et très orgueilleux Hérode, roi de Judée

L'Ange.

Le Saint-Esprit descendra sur vous, et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre. C'est pour cela que le Saint Enfant qui naîtra de vous sera-*t*-appelé le fize de Dieu.

Voilà même que Élisabeth, votre cousine, est devenue enceinte d'un fize dans sa vieilleze et celle qu'on appelait stérile est à présent dans son sixième mois, parce qu'il n'y a rien d'impossi*pe* à Dieu.

L'Ange s'en va, Joseph vient demander la main de Marie pour la troisième fois. Il est accepté. Marie part trouver Elisabeth. A son retour elle rencontre Joseph, puis rentre chez elle.

(Texte donné par M. R. de Warsage.)

Joseph *(d'une voix grave).*

Mon Dieu ! Mon Dieu ! que viens-je de m'apercevoir ? Marie qui est dans une position intéressante ! Que faire ? Je vais m'en aller... Je vais chercher mes outils et je la quitterai *(à ce moment l'Ange reparaît, Joseph se jette à genoux).*

L'Ange.

Joseph ! Joseph ! pourquoi crains-tu ? Ce que Marie porte dans son sein est l'ouvrage de Dieu et par l'opération du Saint-Esprit. Elle mettra au monde un fize à qui tu donneras le nom de Jésus, car il sera grand et ressemblera à son père, il viendra pour sauver le monde.

L'Ange disparaît. Joseph sort.

Arrive le roi Hérode, qui donne des ordres à un sien capitaine.

(D'après le jeu de P. Pinet.)

Hérode.

Capitaine, vous aurez à publier parmi toute la ville que, à partire de ce joure, tout sujet devra se faire enregistrer dans sa ville natale.

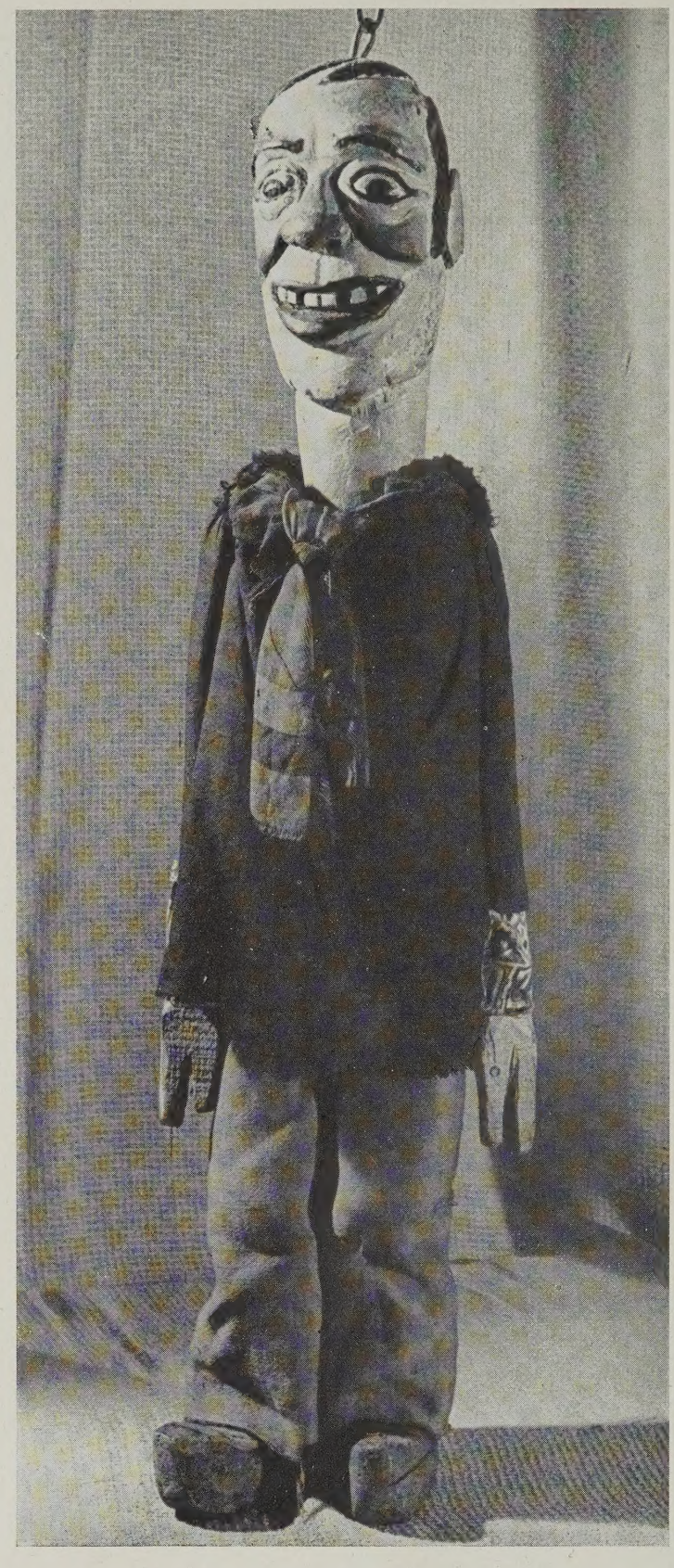
Les très puissants seigneurs du théatre liégeois, privés de leurs sens, semblent méditer sur la philosophie des marionnettes. Taillées avec amour dans le bois, peints et dorés avec soin, ils sont un exemple du gout populaire pour tout ce qui représente la bravoure et le panache. Leur style, qu'on pourrait qualifier de « style forain », leur donne place entre les orgues de Barbarie aux ornements de guimauve et les chevaux de bois décorés de cabochons brillants et multicolores.

Le roi Hérode avec « sa dame » entourés de leurs suivants et de leur garde sarrasine, dans une minute historique, posent pour la postérité. Hérode s'adressant au capitaine qui est a coté de lui : « L'oiseau s'est envolé ! Eh bien, je me vengerai toujours ! Capitaine, que vos hommes partent incontinent pour Bethléem et mettent a mort tous les enfants d'un an jusqu'a deux. Allez ! »

L'Enfant Jésus, entre sa mère, la Très Sainte Vierge Marie, et son père nourricier, Joseph.

Les Rois Mages et le petit peuple conduits par l'étoile viennent adorer l'enfant dans sa crèche.

Femme du peuple. Une bonne commère.



Un homme du peuple. Un Tchantchès.

Joseph et Marie vont à Jérusalem, où ils ne trouvent qu'une étable pour se loger.

Puis ce sont les Rois Mages qui suivent l'étoile. Ils rencontrent Hérode avant d'arriver à la crèche.

Le rideau tombe, c'est l'entr'acte. Un accordéon joue la Marseillaise.

Cette fois la crèche apparaît, l'Enfant Jésus repose entre la Vierge et Joseph. Arrive Tchanchet, le héros populaire liégeois, c'est lui qui est la gazette et le porte-parole du peuple, il arrive à la tête des bergers, des petites gens. Ils sortent pour laisser les Rois Mages saluer l'Enfant Jésus. L'Ange annonce qu'Hérode arrive à son tour à la tête de ses soldats.

Nous voyons alors la fuite en Egypte, qui est la scène la plus poétique de la pièce.

Tchanchet semeur *(semant avec de grands gestes désordonnés). (Tchanchet parle en wallon.)*

Rif! une poignée par-ci. Raf ! une poignée par-là. Zin ! une poignée par-ci. Bordage ! une poignée par-là. Je crois que j'aurai tôt fini journée.

(Joseph et Marie arrivent.)

Deux spécimens de Tchantchès. Celui de droite porte la casquette a pont traditionnelle.

Joseph.

Semeur, mon ami, sache donc que je suis poursuivi, donc laisse-moi passe *toute oute.*

Tchanchet semeur.

Je ne peux pas vous laisser passer sur la terre, vous voyez bien que je suis en train de semer. Ah ! si vous étiez venu quelques minutes plus tôt.

Joseph

Mon ami, laisse-nous passer, et sitôt que nous serons hors de danger tu pourras couper.

Tchanchet semeur.

Vous voulez rire *et don*, je viens de jeter les semences. Enfin, le *pôvre* petit me fait de la peine. Vous pouvez passer.

Joseph

Ce dernier mot restera à jamais gravé dans mon cœur. *(Joseph et Marie passent, tout de suite arrive Hérode.)*

Hérode

Dites donc, l'ami, n'avez-vous pas vu passer par ici un vieillard et une femme tenant un enfant dans ses bras ?

Gaspard, le roi mage au visage de nuit.

Chevalier portant les marques de nombreux combats.

Tchanchet semeur.

Mon seigneur, que je les ai vu passer. J'étais occupé à semer, maintenant je coupe.

Le blé est censé avoir poussé miraculeusement.

C'est alors qu'Hérode annonce le massacre des Innocents. Cette dernière partie est extraite d'un texte d'un autre joueur, Thomas Talbot.

Le Capitaine et quatre soldats entrent à droite.

Le Capitaine

Bataillon *z*-halte ! *(ils s'arrêtent)*. Mes amis, suivant l'*orte* de notre roi *z*-Hérote, nous allons donc tuer tous les enfants du *sexte* mâle qui vivent toujours et qui n'ont pas *plusse* de deux ans d'*ache*. Je vous demanderai donc de bien regarder ce quoi vous ferez, car vous ne pouvez vous tromper sur le *sexte*. Toutefois, si quelquefois l'un de vous n'avait pas les *connances* suffisantes pour reconnaître un *sexte* masculin d'avec un *sexte* féminin, qu'il vienne me le dire, car je ne voudrais pas que l'on dise que les soldats du roi *z*-Hérote ont péché par *grante* ignorance dans le *massaque* des *énocents*. Oui dit, commençons par le commencement à seule fin de vite arriver *t*-à la fin. *(Puis, quand le massacre est terminé, les soldats sortent et sont remplacés par une bande de gens du peuple qui viennent chanter en wallon un air traditionnel que toute la salle reprend en chœur.)*

Avant la première guerre mondiale, il existait une quarantaine de petits théâtres qui fonctionnaient régulièrement. Aujourd'hui, marque des temps, il en reste deux :

Le Théâtre-Impérial, situé au cœur du quartier populaire d'outre-Meuse, dans la rue Roture (avec peut-être un jeu de mot ?). Ce théâtre survit grâce à l'amour d'un ébéniste, qui le fait marcher après sa journée de travail, et à l'appui de la municipalité compréhensive.

Puis un théâtre qui a été reconstitué dans une salle du *musée de la Vie wallonne*, où très judicieusement on a acheté aux joueurs qui avaient abandonné leur activité tout leur matériel sous condition. Ils restent propriétaires de leurs poupées leur vie durant, à charge pour eux de donner chacun son tour des représentations. Les poupées habitent le musée et deviendront sa propriété définitive à la mort des joueurs.

Il est facile d'imaginer la vie et l'attrait que donne un tel procédé à ce musée bien compris.

On joue là de grands drames de chevalerie dont les deux principaux personnages sont Charlemagne, l'empereur à la barbe fleurie, et Tchanchet, Liégeois qui incarne l'esprit du peuple par excellence.

Il est habillé du sarrau bleu, du pantalon long et chaussé de sabots, sa coiffure est généralement une casquette à pont. Mais dans chaque théâtre Tchanchet a sa personnalité physique et est très souvent la caricature du joueur.

Un jeu complet ne comprend pas moins de cent cinquante à deux cents personnages. Ceux du commun, ainsi que les soldats, ont 50 à 65 centimètres. Les chevaliers ordinaires sont plus grands pour atteindre de 80 centimètres à 1 mètre quand il s'agit de pairs de France, de rois sarrasins ou d'empereurs. Il y a aussi des géants dont la tête se perd souvent dans les cintres pendant la représentation. Ceux-ci peuvent atteindre 1 m. 20 et plus.

Le répertoire, en dehors de la Nativité qui, avec la Passion, compose la partie religieuse de celui-ci, est constitué par tous les romans de chevalerie français, dont les principaux titres sont : *la Chanson de Roland ; Ogier l'Ardennais ; Renaud de Montauban ; les Quatre Fils Aymon ;* la *Jérusalem délivrée* et le *Roland furieux*, dans une traduction et un style pour le moins inattendus.

Pour risquer une définition, ce genre de spectacles, qui ne manque ni de grandeur ni de beauté, est au théâtre dit littéraire ce que le douanier Rousseau est à Rembrandt.